



DIPLOMARBEIT

Studien zu Hans Makart (1840–1884)

mit Schwerpunkt der Wandfrieze des Dumbazimmers

Dr. med. univ. Sylvia Auer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Mai 2011	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Doz. Dr. Werner Kitlitschka

1	EINLEITUNG	1
2	QUELLEN, FORSCHUNGSSTAND	3
2.1	UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE	3
2.2	KAUFVERTRAG	5
2.3	VERSICHERUNGSPOLIZZE	5
2.4	LITERATUR	5
3	ZIELSETZUNG, VORGEHEN	7
4	INTERNATIONALE ASPEKTE. EINFLÜSSE AUF DIE KUNST DES NEUNZEHTEN JAHRHUNDERTS.	8
4.1	HISTORIENMALEREI	8
4.1.1	MÜNCHEN	8
4.1.2	FRANKREICH	10
4.1.3	ENGLAND	11
4.1.4	WIEN	12
4.2	BILDPRÄSENTATION IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES NEUNZEHTEN JAHRHUNDERTS IN MÜNCHEN UND WIEN	13
5	VENEDIG IM SECHZEHTEN JAHRHUNDERT, ALS ORIENTIERUNG	14
6	„VERWANDLUNGEN DES BAROCK“, STILKOMPONENTE BEI MAKART	16
7	ALLEGORIE IM KONTEXT DES HISTORISMUS IN ÖSTERREICH	17
7.1	TRADITIONELLE ALLEGORIE	18
7.2	REALE ALLEGORIE	20
8	INTERESSE AM „THEMA KIND“ IM NEUNZEHTEN JAHRHUNDERT	20
8.1	ERSCHEINUNGSBILD UND BEZEICHNUNGEN	21
8.2	„DAS KIND“ IN DER BILDENDEN KUNST	22
9	HANS MAKART, SEINE ZEIT	25
9.1	MAKARTS REISEN	27
9.2	HANS MAKART UND DIE FOTOGRAFIE	27
9.3	HANS MAKART – DARSTELLUNG VON KINDERN	28
10	ANSELM FEUERBACH (1829–1880)	30
10.1	FEUERBACH GEGEN MAKART	30
10.2	FEUERBACH UND MAKART	30
10.3	DIE KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT	31
10.4	FEUERBACHS KINDERFIGUREN	33
11	EXKURS	35
11.1	OPTISCHE HILFSMITTEL	35
11.2	FOTOGRAFIE	35
12	LEWIS CARROLL	36

12.1	FOTOGRAFIE KLEINER MÄDCHEN	36
12.2	ALICE IM WUNDERLAND	37
13	SIGMUND FREUDS ANALYSE	38
14	DIE FAMILIE DUMBA	39
15	DAS DUMBAZIMMER	41
15.1	DER ORIGINALZUSTAND	42
15.2	AUSSTATTUNG	42
16	DIE FRIESFORM	44
16.1	MAKARTS FRIESE	44
16.1.1	PUTTENFRIES	44
16.1.2	PUTTENFRIES IM MOZARTEUM SALZBURG	45
16.1.3	PUTTENFRIES-VORZEICHNUNG	45
17	GEMÄLDE – FRIESE - WEGBEREITEND FÜR DAS DUMBAZIMMER	45
17.1	MODERNE AMORETTEN	46
17.1.1	BILDBEZEICHNUNG	46
17.1.2	BILDHINTERGRUND	47
17.1.3	VERWENDUNGSZWECK	47
17.1.4	DAS MITTELBILD	48
17.1.5	LINKE SEITE	49
17.1.6	RECHTE SEITE	49
17.1.7	BILDKOPIE – WIEDERHOLUNGEN IN KLEINFORMAT	50
17.1.8	ENTWURF ZUR DEKORATION EINER WAND	50
17.2	ABUNDANTIA	51
17.2.1	DIE GABEN DER ERDE	52
17.2.1.1	Bildbeschreibung	52
17.2.1.2	Bildkomposition	53
17.2.2	GABEN DES MEERES	53
17.2.2.1	Mutter-Kind-Gruppe	53
17.2.2.2	Die Rückenfigur	54
17.2.2.3	Farbe	54
18	GEMÄLDE DES ARBEITSZIMMERS	54
18.1	DAS DECKENGEMÄLDE DES ARBEITSZIMMERS	55
18.1.1	ENTWURF ZU EINEM DECKENBILD	55
18.1.2	DECKENBILD	55
18.2	WANDGEMÄLDE IN FRIESFORM	56
18.2.1.1	Hängung im Arbeitszimmer	56
18.2.1.2	Benennung der Wandgemälde	56
18.2.1.3	Das Motiv der Treppe	57
18.2.2	HANDEL UND INDUSTRIE	57
18.2.2.1	Mutter-Kind-Gruppe	57
18.2.2.2	Die Gruppe am rechten Bildrand	59
18.2.2.3	Die Mittelgruppe	60
18.2.2.4	Die Figuren der linken Bildseite	61

18.2.2.5	Farben, Farbauftrag	62
18.2.3	DIE LANDWIRTSCHAFT	62
18.2.3.1	Kindergruppe links	63
18.2.3.2	Mutter und Kind	63
18.2.3.3	Der Bachantenzug, rechte Bildgruppe	65
18.2.3.4	Bildinterpretation	67
18.2.3.5	Malfaktur	68
18.2.4	DIE ALLEGORIE DER WISSENSCHAFTEN	68
18.2.5	DIE ALLEGORIE DER CHEMIE	70
18.2.6	DIE ALLEGORIE DER BILDHAUEREI	70
18.2.6.1	Anatomische Betrachtung der Figur	72
18.2.6.2	Vorzeichnung	72
18.2.7	DIE ALLEGORIE DER MALEREI	72
18.2.7.1	Das Motiv des Vorhangs	73
18.2.7.2	Das Modell	73
18.2.7.3	Die malenden Kinder	74
18.2.7.4	Das malende Kind im Bildhintergrund	75
18.2.7.5	Das Kind im Bildvordergrund	75
19	FEUERBACHS ALLEGORIEN FÜR SCHLOSS KARLSRUHE	75
19.1	DIE „ALLEGORIE DER MALEREI“ VON FEUERBACH	76
19.2	DIE „ALLEGORIE DER BILDHAUEREI“ VON FEUERBACH	76
20	MAKARTS „ALLEGORIE DER MALEREI UND DER BILDHAUEREI“ 1881	78
20.1	ALLEGORIE DER MALEREI	78
20.2	DIE ALLEGORIE DER BILDHAUEREI	79
21	DIE ALLEGORIE DER KÜNSTE VON CARL JOSEPH GEIGER	79
22	DANUBIUSBRUNNEN (ALBRECHTSBRUNNEN) – KINDERFIGUREN	80
23	DAS „SCHICKSAL“ DER ARBEITSZIMMERS NACH DEM TOD NICOLAUS DUMBAS 1900	81
23.1	VERKAUF DER GEMÄLDES DES ARBEITSZIMMERS	82
23.2	DIE DUMBAFRIESE AUF DER AUSSTELLUNG	83
24	DIE MALFAKTUR – MALTECHNISCHES	84
24.1	ARBEITSPROZESSE	84
24.2	MAKARTS MATERIALIEN FÜR BILDER	86
24.2.1	BILDTRÄGER	86
24.2.2	FARBMATERIAL	86
24.2.3	FARBEN UND MALDUKTUS	87
25	ILLUSION UND ABKEHR?	91
26	REAKTIONEN AUF HANS MAKARTS GEMÄLDE VON ZEITGENOSSEN UND DER PRESSE DER 1970ER-JAHRE	92
26.1	KUNSTKRITIKER, KUNSTTHEORETIKER, KÜNSTLER	92

26.2	PRESSEREAKTIONEN	95
26.3	BEWERTUNG DURCH KÜNSTLER	98
27	ZUSAMMENFASSUNG	99
28	LITERATURVERZEICHNIS	102
28.1	SELBSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN	102
28.2	UNSELBSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN	110
28.2.1	KATALOGE	110
28.2.2	SAMMELBÄNDE, LEXIKA	111
28.2.3	BRIEFE, DOKUMENTE	115
28.2.4	ZEITUNGEN, ZEITSCHRIFTEN	115
28.2.5	ONLINE-RESSOURCEN	117
29	LEBENS LAUF	119
30	ANHANG	120
30.1	ABBILDUNGSNACHWEIS	120
31	BILDTEIL	125
32	BRIEFE DOKUMENTE	175

Vorwort

Die Wahl des Themas hat persönliche Gründe, insofern, als mir die Wandfriesse des Dumbazimmers von Jugend an bekannt sind. Briefe, die zum Verkauf der Wandgemälde und zu der großen Makartausstellung in Baden-Baden 1972 führten, weckten mein Interesse und führten zur näheren Auseinandersetzung mit Hans Makart und seiner Zeit.

Die Diplomarbeit soll Hubert und Paula in Dankbarkeit gewidmet sein.

1 Einleitung

Ein kurzer Einblick in die historische, politische und soziale Lage soll die Zeit Makarts vergegenwärtigen.

Die Monarchie war nach der verlorenen Schlacht von Königgrätz 1866 gegen die Preußen geschwächt. Wien suchte sich gegen Paris, London und München zu behaupten.¹ Es war eine politische Entscheidung, die Makart zurück in sein Heimatland brachte. Der Historienmaler hatte in München für Aufsehen und Skandale gesorgt, seine Popularität machte ihn geeignet für die Ambitionen des Kaisers. Hans Makarts Kunst sollte zum Aufschwung Wiens beitragen.

Aristokratie und Landbevölkerung hatten durch die Industrialisierung ihre Bedeutung verloren, die unteren sozialen Schichten waren verarmt. Der Glaube an den Fortschritt herrschte vor und überdeckte die katastrophale Lage der armen Bevölkerungsschichten, für die Kinderarbeit existenziell erforderlich war. Die Wirklichkeit, das Arbeitsleben, die sozialen Missstände und menschliche Not als Folge des Wandels der Sozialstruktur wurden Bildthema so mancher Zeitgenossen Makarts, der sich damit nicht konfrontierte, der kein Abbild der Realität malte.

Das christliche, konservative Bürgertum richtete sich gegen den Liberalismus und die Gottlosigkeit.² Es stellte hohe ideale Ansprüche, denen es selbst nicht entsprach. Wohl zum Schutz der Massen, die zur Weltausstellung 1873 kamen, erfolgte erstmals eine offizielle Kenntnisnahme der Prostitution mit der Einführung eines „Gesundheitskontrollbuchs“.³

Der weibliche Akt blieb im neunzehnten Jahrhundert ein zentrales Thema der bildenden Kunst. Das Interesse an den sinnlichen, fast oder gänzlich nackten Figuren Hans Makarts war groß. Aktdarstellungen wurden nicht als anstößig empfunden, wenn sie mit religiösen, mythologischen, allegorischen, oder, wie dies nach dem napoleonischen Ägyptenfeldzug Mode wurde, orientalischen Themen verflochten waren. Auch die Präsentation in Erhabenheit, göttergleich nach dem klassischen Ideal, rief keine moralische Entrüstung hervor. Kennzeichnend für die Doppelmoral des Bürgertums waren zahlreiche Schaulustige die sich um Makarts Bilder drängten, die sie bewunderten und die sie empört kritisierten.

¹ N. Schaffer, S. 91.

² C. Auer, S. 4: „Die tägliche Arbeitszeit betrug, auch bei Kindern ab etwa 8 Jahren, 15-16 Stunden“. Um die Kinder nicht „dem Arbeitsprozeß zu entziehen“ erfolgte „daher der Unterricht abends oder am Sonntag“. 1847/48 verfassten Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895) ihr „Kommunistisches Manifest“, das die Grundlagen für entstehende Arbeiterbewegungen bildete.

³ E. Krasny, S. 45.

„Im 19. Jahrhundert büßt das Nackte seine Selbstverständlichkeit ein und wird als provozierend empfunden“, meinte Werner Hofmann, der Stendhal zitierte: „Der Zivilisationsmensch des 19. Jahrhunderts ist nicht mehr unbefangen genug, um im Adel des nackten Körpers die Signatur des Göttlichen, das Symbol erhabener Ursprünglichkeit zu erschauen.“⁴

Künstlerisch gestaltete Gebrauchsgegenstände, nun industriell gefertigt, traten an die Stelle handwerklicher Produkte. 1864 gründete Rudolf von Eitelberger ein „Österreichisches Museum für Kunst und Industrie“ für das aufblühende Kunstgewerbe, sowie eine Kunstgewerbeschule.

Gegenstände des Kunstgewerbes, in Makarts Atelier sorgfältig inszeniert, wurden Teil seiner Bilddekorationen. Seine Ausstattungskunst war nicht nur den Reichen erstrebenswert. Seine künstlerische Gestaltung der Räume fand in den Salons aber auch in einfachen Wohnungen ihren Niederschlag, und sei es nur mit einem „Makartbouquet“.⁵ Dessen getrocknete Gräser, Palmwedel und Pfauenfedern sich in einigen seiner Bilder finden.

Zu Wohlstand gekommene gesellschaftliche Gruppen ließen sich nach dem Vorbild der Adelspalais, auf den, nach der Schleifung der Befestigungsanlagen der Wiener Altstadt freigebliebenen Flächen, repräsentative Bauten errichten. Der Reichtum sollte zur Schau gestellt werden, man berief sich auf die Tradition. Einer der großbürgerlichen Bauherren war Nicolaus Dumba, eine mächtige und einflussreiche Persönlichkeit der Wirtschaft und der Wiener Gesellschaft, verankert in der Politik und großer Förderer der Künste. Mit der reichen und kunstvollen Ausstattung seines Palais, ein „wahres Denkmal des damaligen Wiener Prunkstils“⁶ sollte er beispielgebend für andere Ringstraßenbauten werden.

Sein Palais steht noch heute am Parkring 4, dem Stadtpark gegenüber. Hans Makart sollte ihm 1871 sein Arbeitszimmer, das auch als Bibliothek bezeichnet wird, gestalten – mit der gesamten Inneneinrichtung, den Dekorationen, den Wand- und Deckenbildern.⁷ Über einen Einfluss Nicolaus Dumbas auf die Bildthemen konnte in der Literatur kein Beweis gefunden werden.⁸ Es ist dem Künstler gelungen die Erwartungen seines Auftraggebers zu erfüllen, dies zeigt seine testamentarische Verfügung. Es spricht für dessen Zufriedenheit und

⁴ W. Hofmann, S. 77.

⁵ L. Hevesi, 1909, A. K. 1972, S. 6. Klaus Gallwitz vergleicht das Makartbouquet mit einem Siebdruck – beide sind als Wandschmuck Massenware.

⁶ L. Hevesi, 1899, S. 356.

⁷ E. Springer, Bd. II, S. 529.

⁸ G. Frodl, 1974, S. 40, stellt zum Einfluss Nicolaus Dumba fest – „er hat das Programm gewiß selbst ausgearbeitet“. L. Hevesi, 1899, S. 345f, zitiert Worte Dumbas: „Gehen Sie nach Venedig und thun Sie dort nichts als schauen...und dann machen Sie mir ein ganzes Zimmer“.

Freude mit dem Arbeitsraum wenn er wünscht, dass das Makartzimmer in situ erhalten bleiben soll.⁹

Hans Makart stellte in den Gemälden des Dumbazimmers Szenen dar, in denen Kinder vorherrschen, wo „Kinderarbeit“ vorgeführt wird. Auf einem der sehr großen Bilder, bezeichnet als „Handel und Industrie“, versinnbildlichen jüngere und ältere Kinder mit einem „Kaufmannspiel“ befasst, inmitten von Teppichen, kostbaren Gegenständen und Stoffen die Arbeitswelt Nicolaus Dumbas. Seine Interessensgebiete sind Bildthema der weiteren Wandfriese.

Kinder wurden von vielen Malern dargestellt. Im Œuvre von Hans Makart, und besonders jenem von Anselm Feuerbach, nehmen sie einen großen Platz ein. Sie ermöglichen Erotik und Sinnlichkeit auszudrücken, können Phantasien und Sehnsucht nach einer poetischen Traumwelt erwecken.

Mit den Gemälden des Arbeitszimmers erfolgte bislang keine intensivere Auseinandersetzung. Erstmals wurden die Dumbafriese 1972 öffentlich gezeigt: Die Kunsthalle Baden-Baden veranstaltete eine umfassende Makartausstellung mit den Bildern des Arbeitszimmers. Dessen dekorative Gesamtausstattung wurde nicht wiedergeben, nur die Hängung der Bilder in ihrer Abfolge.

Seither sind sie wieder den Blicken der Betrachter entzogen und erfreuen in einer Villa in Wien ihre Besitzer.

2 Quellen, Forschungsstand

2.1 Unveröffentlichte Briefe

Gräfin Spreti, an die eine Hälfte des Erbes von Nicolaus Dumba überging, war eine Schulfreundin der späteren Eigentümer der Wandbilder. Diesen teilte sie mit, dass für sie „die Bilder Makarts immer ein wichtiger Begriff“ waren und „so bin ich froh, dass sie Gefallen und ein würdiges Heim finden“.¹⁰

Christian M. Nebhay, der Antiquar und Kunsthändler, war mit der Familie befreundet, die zum zweiten Eigentümer der Wandgemälde wurde, Er war „für das zustande gekommene

⁹ E. Konecny, 1970, S. 553f.

¹⁰ H.I. Spreti, undatierter Brief. Dem Schreiben vom 8. November 1973 ging ein Besuch in der Villa, in der sich die Bilder heute befinden, voraus. Gräfin Spreti drückte mit ähnlichen Worten auch ihre Freude über den „würdigen Rahmen“ aus, den die Bilder gefunden hätten.

Geschäft“, den Besitzerwechsel der Gemälde, mitverantwortlich. Nebehay bedankte sich und „weiß es zu schätzen, wenn ein Privatmann heute aus Idealismus solche Opfer auf sich nimmt“. ¹¹ Christian Nebehay kam ein zweites Mal eine Vermittlerrolle zu, nachdem er ein Schreiben von Klaus Gallwitz, dem Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden erhalten hatte, in dem dieser ihn über seine Absicht informierte, eine „umfassende Makart-Ausstellung vom 23. Juni bis 17. September 1972“ durchzuführen und er die gegebene „Bereitschaft des Besitzers uns die 6 Teile zu entleihen“ bestätigte. ¹² Nebehay fungierte als Treuhänder der Kunsthalle Baden-Baden.

Klaus Gallwitz sicherte für seine erste große Makart-Retrospektive in Baden-Baden die Übernahme der Transportkosten der Frieze „Nagel zu Nagel“ zu. Später teilte er den Besitzern mit: „Sie waren in unserer Ausstellung tatsächlich eine Haupt- und Staatsaktion“. ¹³

Günter Düriegel hatte für den Oktober 2000 unter dem Titel „Hans Makart (1840–1884) Malerfürst“ in der Hermesvilla im Lainzer Tiergarten in Wien eine groß angelegte Makart-Ausstellung geplant, kuratiert von Renata Kassal-Mikula. Aus diesem Anlass richtete der Direktor des Museums der Stadt Wien am 1. März 2000 ein Schreiben an die Besitzer der Dumbabilder: „Ein großer Wunsch wäre es, das wichtigste Werk von Makarts Ausstattungskunst repräsentieren zu können, noch dazu wo sich der Todestag von Nikolaus Dumba, einem der bedeutendsten Kunstmäzene Wiens, heuer zum 100. Mal jährt.“ Er nahm den Grund für eine mögliche ablehnende Haltung der Besitzer vorweg, indem er schrieb: „Es ist klar, dass Sie sich nicht von Ihrem fix eingebauten Ensemble des Dumba-Arbeitszimmers trennen. Dennoch ersuche ich Sie herzlich in Erwägung zu ziehen, eine der kleineren Allegorien zur Verfügung zu stellen.“ ¹⁴

Elvira Konecny hatte sich schon zuvor, am 20. März 2000, mit dem gleichen Anliegen wie Günter Düriegel an die Eigentümer der Wandgemälde gerichtet: „Es wäre ein großartiger Zug von Ihnen, wenn Sie [...] sich doch noch zu einer Leihgabe der Bilder entschließen!“. Sie verweist auf die Wertsteigerung öffentlich ausgestellter Bilder und führt als Beispiel „Catarina Cornaro“ an. ¹⁵

¹¹ Christian M. Nebehay, unvollständig datierter Brief 7. September, wohl aus 1971, dem Jahr, in dem Nebehay den Erhalt der Provision bestätigt.

¹² K. Gallwitz, Brief vom 13. Dezember 1971.

¹³ K. Gallwitz, 31. Januar 1972, 4. Dezember 1972.

¹⁴ Brief, Museen der Stadt Wien, 1. März 2000.

¹⁵ E. Konecny, Brief, 20. März 2000.

2.2 Kaufvertrag

Den Kaufvertrag unterzeichneten die Enkelkinder Theodors – Bruder von Nikolaus – als Erben: Gräfin Helene Sabina Spreti, Frau Helene Donck (geborene Dumba), Nicolaus und Constantin Dumba.¹⁶

2.3 Versicherungspolizze

Die Versicherungspolizze für das Dumbazimmer aus dem Jahr 1964 vermittelt einen Eindruck des damaligen Marktwertes der Wandfriese.¹⁷

2.4 Literatur

Bis 1972 vermitteln nur wenige Quellen sachliche Informationen.¹⁸ Diese Situation hat sich seit den siebziger Jahren verbessert, nachdem eine breitere wissenschaftliche Aufarbeitung des Werkes Hans Makarts erfolgt war.

Hans Pirchan gedachte mit seiner Monografie „Hans Makart“ des damals siebzig Jahre zurückliegenden Sterbejahres des Künstlers. Er widmete sich seiner Bedeutung, seiner „Modernität“, begründet auf dem Stellenwert der Farbe. Er zeigte den Künstler eingebunden in seine Zeit, zeichnete ein Porträt des Menschen und Künstlers. Sein informatives Werk vermittelt rasch Wissen, wobei einige Fotografien den Text vergegenwärtigen. Die Wissenschaftlichkeit leidet allerdings unter den fehlenden Fußnoten zu seinen Zitaten.¹⁹

Elvira Konecny dissertierte 1970 über die Familie Dumba: „Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich“. 120 der 654 Seiten ihrer Arbeit widmete sie Nicolaus Dumba, dem Kunstförderer, Philantropen und Politiker.²⁰ Mit vielen Briefen der Familie Dumba dokumentierte Konecny die Stellung der Familie Dumba in Wien. Die Dissertation enthält unter anderem Verzeichnisse der Kunst- und Gemäldesammlung Nicolaus Dumbas, seiner gesammelten Handschriften – zum Großteil Briefe, Reden, Schubertautografen, Klavierauszüge – sowie seiner Bücher mit religiösen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Themen. Dumba besaß Exemplare in verschiedenen lebenden Fremdsprachen sowie in Latein und Altgriechisch. In seinem Nachlass befanden sich „ca. 1.000 Bände geschichtlichen, kunstgeschichtlichen und belletristischen Inhalts sowie aus verschiedenen Wissenschaften und Zeitschriften“, wie aus seinem „Eidesstättigen Vermögens-Bekennnis“ zu erfahren ist. Die Autorin nimmt hier einen Schreibfehler an, denn

¹⁶ Kaufvertrag, 30. 08.1971.

¹⁷ Feuerversicherungspolizze, 30. September 1964.

¹⁸ R. Mikula in: A.K. 1972, S. 219.

¹⁹ E. Pirchan, 1954.

²⁰ E. Konecny, 1970, S. 194–197.

eine Großnichte Dumbas „schätzte den Bestand der Bibliothek auf 20 000 Bände“²¹. Zum Teil verbrannten diese Werke zu Kriegsende oder wurden von den Nachkommen verkauft. Ein Teil kam im Dorotheum im April 1937 zur Versteigerung.²² Aus Nicolaus Dumbas gesammelten Biografien kann auf sein Interesse an den Mitmenschen geschlossen werden. In welcher Weise sich dieses auch auf das „Thema Kind“ erstreckte, geht zum Teil aus Konecnys Dissertation hervor.

Renata Mikulas Dissertation „Studien zu Hans Makart“ wurde 1971 approbiert. Sie stellte eine „bedingte Brauchbarkeit der Makartliteratur“ fest. Als Ursache dafür erkennt sie eine „methodische Unsicherheit“ bei der Aufarbeitung des Historismus.²³ Eine Wertung der künstlerischen Tätigkeit Makarts erfolgte am Beispiel einiger Werke, darunter auch des Dumbazimmers.

Sie beobachtete bei Makart einen „eklatanten Hang zur Oberflächlichkeit“ und einen Mangel des Künstlers an Selbstkritik. Mikula ist um Objektivität bemüht, die für sie mit den „modernen Strömungen“ eines „wertfreien System“ nicht gegeben ist. Sie sah den „hohen Qualitätsanspruch“ mancher Werke Makarts, aber auch „Niveauloses“. Die Bedeutung des Künstlers liegt für sie in seinem „Können“, gemäß einer Definition ihres Doktorvaters Professor Fritz Nowotny: „Dort wo schillernde Vieldeutigkeit, Unbeherrschtheit und Ungleichmäßigkeit eine Grundbegabung trüben, verdecken oder ersticken, bleibt uns doch die allgemein geltende Verpflichtung auferlegt, jenes Können als Wert zu erkennen, wo immer auch und in welcher seltsamen Verkleidung auch immer es auftritt.“²⁴

Genau dreißig Jahre später ist ihre Haltung großzügiger geworden, distanzierter, denn „inzwischen ist das kleinliche Drama um die Qualität mancher seiner Werke Vergangenheit“. Zeitgemäß erschien ihr nun, dem Künstler „uneingeschränkt und objektiv Achtung und Bewunderung zu zollen.“²⁵

Gerbert Frodl verfasste das erste Werkverzeichnis über Makarts Œuvre mit einer Monografie, erschienen 1974. Die Bedeutung Makarts, sein Stellenwert, wurde neu positioniert. Er berichtet vom Werdegang des Künstlers, seiner Entwicklung, seiner Einflussnahmen. Renata Mikula schrieb einen Beitrag zu diesem sehr informativen Werk. Fast vierzig Jahre danach arbeitet Frodl nun an einer neuen, aktualisierten Ausgabe.

Werner Kitlitschka veröffentlichte 1981 „Die Malerei der Wiener Ringstraße“. Dieses Buch ist der zehnte Band einer Serie von elf. Seit 1969 arbeiteten viele Wissenschaftler an dieser

²¹ E. Konecny, 1986, 166f.

²² Ebenda, S. 166f.

²³ R. Mikula, 1971, S. 4, 6.

²⁴ Ebenda, S. 1-4, 136.

²⁵ R. Kassal-Mikula, in A. K. „Malerfürst“. S. 15.

Buchreihe, herausgegeben von Renate Wagner-Rieger. Sie bietet breitgefächert, ausführliche Wissensinhalte über die Zeit des Historismus als eigene Stilepoche. Werner Kitlitschka widmete sich der Malerei der Ringstraßenbauten. Zu den einzelnen Abschnitten des Historismus erfolgt jeweils eine Einführung. Die den Epochen zugehörigen Künstler und ihr Werk werden dargelegt. Das Kapitel „Neobarock“ widmet dem Werk Hans Makarts zwanzig Seiten. Ein angeschlossener Bildteil ergänzt den informativen Text.²⁶

3 Zielsetzung, Vorgehen

Im einleitenden Kapitel wird die herrschende politische und soziale Lage skizziert, die Hans Makart vorfand, als er nach Wien kam, wie auch sein Auftraggeber, der Kunstmäzen Nicolaus Dumba vorgestellt. Den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden die Wandbilder von Dumbas Arbeitszimmer. Von einem Raum dieser Bestimmung wäre wohl nicht zu erwarten, dass hier die Präsenz von Kindern verschiedener Altersstufen dominiert. Es wird versucht, zu ergründen, weshalb diese Ikonografie gewählt wurde und welche Künstler sich dieser noch widmeten.

Anselm Feuerbach befasste sich lange Jahre sehr intensiv mit der Darstellung von Kindern. Er betrachtete Hans Makart als seinen Konkurrenten, mit dem ihn jedoch manches verband. Waren seine Kinderbilder inspirierend für Makart?

Aus Hans Makarts Œuvre werden jene Werke in die Arbeit aufgenommen, die wegbereitend für die Wandfriese des Dumbazimmers waren.

Es soll das Besondere an Makart aufgezeigt werden, welche Maltechnik und Farben er einsetzte. Die prägenden Einflüsse und Vorbilder des Künstlers sollen dargelegt und es soll festgestellt werden, ob der Künstler, der einen Zeitabschnitt des neunzehnten Jahrhunderts mitgeprägt hat, über diese „Makartzeit“ hinaus Einfluss auf die nachfolgende Kunst genommen hat. Nachgegangen werden soll der Stellung, die Hans Makart unter seinen zeitgenössischen Kollegen einnahm.

Nicolaus Dumba verfügte in einem Testament über das Arbeitszimmer. In welcher Weise sein „letzter Wille“ erfüllt wurde, wird dargelegt.

²⁶ W. Kitlitschka, 1981, .S. 114-137.

4 Internationale Aspekte. Einflüsse auf die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

4.1 Historienmalerei

Den höchsten Stellenwert in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hatte die Historienmalerei mit ihren monumentalen Formaten. Sie berief sich wissenschaftlich untermauert auf die Geschichte und auf die Philosophie. Der Bildinhalt wurde wichtig. Die Geschichtsthemen sollten die kirchlich-religiöse Malerei ablösen und dem aufstrebenden Bürgertum Selbstbewusstsein vermitteln, sowie das Gefühl der Zugehörigkeit zu seinem Land stärken. Die neue Auftragsschicht wollte sich an dem Erreichten erfreuen und versuchte dem vergangenen feudalen Lebensstil der Aristokratie gleichzukommen. Vorbild für Wien waren Großstädte wie London, Paris, München.

4.1.1 München

München entwickelte sich unter der Regierung König Ludwigs I. von Bayern (1825–1848) zu einer Kunstmetropole des deutschsprachigen Raumes. Der König bevorzugte den strengen Klassizismus mit der Betonung der Linie. Die Münchener Akademie vertrat diese Richtung mit Peter von Cornelius (1783–1867), seinen kühlen Farben und zurückhaltenden Formen.²⁷ Seine mythologischen Wand- und Deckengemälde der Glyptothek in München waren beispielgebend. Der sich anbahnenden neuen Malerei, ausgehend von den Nachbarländern Belgien und Frankreich, stand der Künstlerbund der Nazarener, zu dem Cornelius gehörte, ablehnend gegenüber. Das Interesse der Nazarener hatte historischen Gemälden, religiösen Bildinhalten, der Landschaftsmalerei und dem Porträt gegolten, zunehmend engte es sich aber auf Bilder mit christlichem Gedankengut ein.

Da die Nazarener diese Weiterentwicklung nicht mitmachten, nahm ihre Bedeutung allmählich ab. Sie galten als veraltet, es entstand der „Wunsch nach einer eigenständigen, nationalen Malerei“.²⁸

Wandel in der deutschen Malerei

Der Kolorismus, der im Besonderen von den Akademien in Belgien und Frankreich ausging, führte am Ende der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einen Wandel in der deutschen Malerei herbei. Viele Künstler reisten nach Antwerpen, der Heimatstadt Rubens’,

²⁷ L. Schorn, S. 48. Ludwig Schorn (1893–1824), Professor für Kunstgeschichte an der Münchner Akademie.

²⁸ G. Frodl, 1974, S. 32.

nach Paris und Brüssel. Die Wanderausstellungen der belgischen Historienmaler hatten einen wesentlichen Anteil an der Bekanntheit der neuen Malweise. Mit ihrer Fantasie, dem Realismus, der Detailwiedergabe, Lebendigkeit und malerischen Bildkomposition boten sie Neues. Besonders hervorgetreten sind die belgischen realistischen Maler Louis Gallait (1810–1887) und Edouard de Bièvre (1808–1882), die sich auf Rubens bezogen.

In München hatte Carl Theodor von Piloty (1826–1886) nach Cornelius die Leitung der Akademie erhalten. Piloty orientierte sich an den neuen Tendenzen und den alten Meistern. Pilotys Geschichtsauffassung brach mit der griechisch-mythologischen Götterwelt der Glyptothek. Der innere Gehalt der Geschichtsmalerei war ihm weniger wichtig, vielmehr „die Vorstellung eines konkreten historischen Moments“.²⁹ Er bevorzugte die Darstellung von Helden und Opfern, deren Größe und Schicksal. Seine Historienbilder der fünfziger Jahre waren theatralisch komponiert. Die szenischen Anordnungen waren reich an Details in naturalistischer Wiedergabe, zeigten dramatischen Pathos, wobei er gekonnt Licht und Schatten einsetzte. Er begründete den „Galerieton“, den Renata Mikula als Trend der sechziger Jahre beschreibt, als Eigenheit der Münchner, „satte Farben in warme Brauntöne einzubetten“. Auch gewann in München das Kunstgewerbe zunehmend an Bedeutung.³⁰

Pilotys malerischer Umgang mit der Farbe, die lange Zeit wenig Bedeutung hatte, wirkte revolutionierend. Seine Schüler sollen aus reinen Farbzusammenstellungen, die ihnen besonders gefielen, ihre Bilder komponiert haben, selbst neugierig auf ihre Ergebnisse.³¹ Sie entwickelten einen Arbeitsprozess, der heute für die moderne Malerei in weiten Bereichen selbstverständlich ist.

Erst mit Hans Makart wurde der Höhepunkt des Kolorismus erreicht. Er war Pilotys bester Schüler, der den Meister auch in der Bildkomposition übertraf, wobei er seine Figuren mit historischen Kostümen in pompös drapierte Dekorationen einfügte.

Pilotys überaus realistische Wiedergabe von Äußerlichkeiten wie die Schilderung von Stoffen, Materialien brachte ihm Kritik ein. 1855 verglich das „Deutsche Kunstblatt“ diese realistische Auffassung Pilotys mit der Schaustellung für eine Industriemesse.³² Hans Makarts „Handel und Industrie“, eines der beiden sehr großen Friese in Dumbas Arbeitszimmer, gibt Zeugnis von dem bei Piloty Gelernten.

²⁹ R. Baumstark, S. 47.

³⁰ R. Mikula, 1971, S. 13.

³¹ G. Künstler, S. 16.

³² A. Rosenberg, S. 118, 130f. Adolf Rosenberg (1850–1906) war Kunsthistoriker.

Carl Rahl (1812–1865) stellte Piloty und Makart, mit ihrer Prachtentfaltung und Lebensweise, dem „heroisch großen, einsamen Menschen“ Anselm Feuerbach gegenüber.³³ Rahl war Schüler und Lehrer an der Wiener Akademie. Von dieser unabhängig, gründete er seine eigene Meisterschule, die „Rahl-Schule“. Ab 1836 verbrachte er elf prägende Jahre in Rom, reiste nach Belgien und Paris. Seine Bilder mit historischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen malte er in der für ihn charakteristischen Farbigkeit und Pinselduktus.³⁴

Anselm Feuerbach kam 1848 nach München. Er lehnte die Lehre Pilotys ab: „Die ganze Piloty-Schule ist die brutale Vernichtung alles Ideellen im großen Sinne; ein Aufgehen in theatralischer Sentimentalität und romantischem Materialismus. Der Triumph einer Gliederpuppe.“³⁵ Feuerbach befasste sich mit der Antike und der Götterwelt, kopierte Rubens, malte in klassizistischer Manier heroische Figuren. Ein Jahr später lernte er bei Carl Rahl und 1951 in Paris bei Gustave Courbet (1819–1877).³⁶ Dessen Naturalismus war zwanzig Jahre nach dem Einfluss der belgischen Maler impulsgebend für seine Zeitgenossen. 1869 hielt sich Courbet in München auf.

4.1.2 Frankreich

Makart reiste 1862 und 1867 nach Paris. Renata Mikula ließ die Frage offen, welchen Einfluss die Pariser Salonmalerei auf den jungen Hans Makart hatte.³⁷ Frodl meint zu Makarts Pariser Aufhalten sie seien „nicht spurlos an ihm vorübergegangen“. Die Farben Delacroix’ fanden ihren Niederschlag bei Makart. In den siebziger Jahren galten beide Künstler in Bezug auf ihre Farben als gleichwertig. Wobei Makart Delacroix vorgezogen wurde, wozu Frodl die Ansicht vertrat: „das hatte kurz nach dem Deutsch-Französischem Krieg von 1870/71 freilich politische Gründe“.³⁸

Thomas Couture (1815–1879) war in Paris als Lehrer sehr gefragt, seine Schüler waren unter anderen Edouard Monet und Anselm Feuerbach.

Ende des neunzehnten Jahrhunderts schufen die französischen Maler Neues mit ihrer Landschaftsdarstellung und ihrer wissenschaftlich untermauerten Begründung zur impressionistischen Farbzerlegung, die eine Kunstrevolution hervorrief. Ausgehend von

³³ C. Rahl, S. 115.

³⁴ W. Kitlitschka, S. 55f.

³⁵ J. Allgeyer, Bd. II, S. 455.

³⁶ J. Ecker, S. 17.

³⁷ R. Mikula, 1971, S. 9.

³⁸ G. Frodl, S. 51.

Gustave Courbet (1819–1877) waren unter anderen Edgar Degas, Claude Manet, Paul Cézanne an den Grundlagen der neuen Kunstrichtung beteiligt.

Courbet hatte das Wesen der Malerei von Caravaggio und Rembrandt, ohne deren dramatisches Helldunkel, für sich aufgenommen und wurde führend in der Tonmalerei. Das Licht ließ er als „Bühnenlicht“ das ihm Wichtige hervortreten. Eine szenische Wirksamkeit wurde damit erzielt, die auch Hans Makart häufig einsetzte. Beide Künstler bevorzugten für ihre Darstellungen sehr große Bildflächen.

Makarts Reisen waren prägend für seine künstlerische Tätigkeit. Im Kapitel 9.1 wird darauf kurz eingegangen. Ein Studienaufenthalt führte ihn nach London.

4.1.3 England

Der amerikanische Maler John Singer Sargent (geb. 1856) ließ sich nach vielen Reisen 1885 in London nieder wo er 1925 starb. Seine eleganten Porträts zeigen Personen aus einer ähnlichen Gesellschaftsschicht, wie sie auch Makart darstellte. Eine Kopie seiner „Modernen Amoretten“ wird später, bei deren Beschreibung vorgestellt (Abb. 34).

Der englische Salonmaler Frederic Leighton (1830–1896), der in Beziehung zu den Präraffaeliten stand, malte in akademischer Manier bevorzugt junge Frauen und Mädchen. Der Sensualismus bei der Darstellung der Stofflichkeit stellt die Beziehung zu Makart her. Leighton gibt ein Beispiel der Wirkung belgischer und venezianischer Künstler auf die englische Malerei.

In der Romantik lebten mit dem Interesse an der Natur die Nixen in Märchen, Sagen und Gedichten wieder auf. Frederic Leighton war einige Zeit in Deutschland und lernte Goethes Werke kennen. Eines seiner Gedichte setzte er malerisch um, in der Darstellung einer verführerischen Nixe mit erotischer Ausstrahlung. Makart fertigte ähnliche Bilder in kleinen Formaten, die sich gut verkauften.³⁹

In Leightons Gemälde „Der Fischer und die Meerjungfrau“ (Abb. 1) umschlingt eine Nixe mit hüftlangen roten Haaren einen wehrlosen Fischer, der in Kopf- und Körperhaltung einen Schmerzensmann der christlichen Ikonografie zitiert. Rothaarige Mädchen und Frauen malte Makart häufig. Seine Ehefrau hatte rote Haare, sie war oft sein Modell

Eine Wechselwirkung in der Inspiration könnte es einige Jahre nach Makarts Tod auf den Engländer gegeben haben. „Der Garten der Hesperiden“ (Abb. 2) aus 1892 bediente sich

³⁹ D. H. Lehmann, S. 133.

eines Apfelbaumes als Folie für drei Mädchen, den Nymphen der griechischen Mythologie. Kleine Ausblicke in die Landschaft und auf den blauen Himmel erinnern an die linke Szene aus der „Landwirtschaft“ des Dumbazimmers.

4.1.4 Wien

In Wien präsentierte sich die profane Monumentalmalerei vorwiegend in öffentlichen Gebäuden. Bevor der Historienmaler Carl Rahl 1869 nach Wien kam, proklamierte er schon in München, mehr Augenmerk auf die „Glut der Farben und der Harmonie, wie sie aus den alten Venezianern noch hervorleuchten“, sowie auf realitätsgetreue Darstellung zu richten.⁴⁰ Er war nicht mit Anselm Feuerbach nach Italien gegangen, obwohl sich dieser das gewünscht hatte. „An seiner Hand hätte ich die Kunstschatze dort einsaugen, verstehen und lieben lernen können“, schrieb dieser 1850 an seine Mutter.⁴¹

Rahls Skizzen für die Ruhmeshalle des Wiener Arsenal – von Cornelius positiv bewertet, lehnte Kaiser Franz Joseph ab. Er sah in den mythologisch-allegorischen Kriegs- und Heldentaten die Interessen des Staates nicht entsprechend vertreten.⁴² Auch die Fürsprachen von Theophil Hansen, Eduard von Engerth, Josef von Führich und Leopold Kupelwieser konnten den Kaiser nicht umstimmen.⁴³ Der Auftrag zur Ausgestaltung der Ruhmeshalle erging an Carl Blaas (1815–1894), der nach Leopold Kupelwieser die Professur an der Akademie in Wien erhielt. Kupelwieser hatte den Lehrstuhl für Historienmalerei ab 1836 inne, 1855 folgte ihm Blaas nach.⁴⁴

Kupelwieser, der zur Gruppe der Nazarener gehörte, war ein Vertreter der kirchlich-religiösen Malerei. Er schuf zahlreiche Altarbilder und Kirchenfresken, wie die Fresken in der St.-Johannes-Nepomuk-Kirche im zweiten Bezirk und die Ausführung der Fresken der Altlerchenfelder-Kirche, deren Bildprogramm von Josef von Führich stammte.⁴⁵ Er vertrat die Ansicht „Bilder seien zum Anschauen, zum Betrachten da und das Bild verhalte sich zur Andacht wie die Betrachtung zum Gebete“.⁴⁶

Ein weiteres Programm von Führich im sakralen Bereich galt den Glasgemälden der Votivkirche. Nicolaus Dumba hatte in seiner politischen Funktion als Abgeordneter die Erbauung der Votivkirche befürwortet und unterstützte finanziell die Anbringung der

⁴⁰ C. Rahl, S. 115.

⁴¹ H. Uhde-Bernays, Künstlerbriefe, S. 10.

⁴² E. Springer, S. 381f.

⁴³ W. Kitlitschka, S. 55.

⁴⁴ G. Frodl, 2002, S. 196.

⁴⁵ W. Kitlitschka, S.4, und H. Fuchs, Bd. 1, S. 106f und Bd. 2, S. 146f.

⁴⁶ W. Kitlitschka, S. 17.

Glasmalerei.⁴⁷ Carl Joseph Geiger (1822–1905), ein Wiener Maler der Spätromantik, war daran beteiligt. Kupelwieser und Führich waren seine Lehrer und Geiger malte historische und religiöse Bilder in deren Tradition.

Geiger musste einige Enttäuschungen über nicht zustande gekommene Aufträge für die Wiener Oper hinnehmen, ehe er elf Lunetten für das äußere Vestibül in Grisailletechnik auf Goldgrund, mit Bezug zur Oper, gestalten konnte. Die Entscheidung zugunsten Geigers Entwürfen, fiel allerdings erst nach der Fürsprache Josef von Führichs und einem längeren Tauziehen des zuständigen Komitees.⁴⁸

Die Zuteilung dieses Raumes, der von seiner Funktion nicht zum Verweilen einlädt, zeigt, dass Geigers Arbeit keine besondere Wertschätzung zukam. Die schwache Beleuchtung des Foyers heute, die damals gewiss nicht besser war, ist weit entfernt von einer wirkungsvollen Präsentation der Lunettengemälde.

Die in den Lunetten dargestellten kräftigen, muskulösen Kinder mit idealisierten Gesichtern sind unterschiedlich beschäftigt. „Das Kostüm“ (Abb. 3) könnte Makarts Allegorien in den Lunetten (Abb. 70, 71) des Kunsthistorischen Museums beeinflusst haben.

4.2 Bildpräsentation in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in München und Wien

Seit der Erbauung des Münchner Glaspalastes 1854 diente dieser großen Kunstausstellungen. Anfangs genügte eine karge Ausstattung mit einfachen, farbig gestrichenen Wänden. Sie ermöglichten den Kunstwerken die alleinige Aufmerksamkeit des Betrachters.

Eine andere Idee der Bildpräsentation mit dekorativer Raumgestaltung, welche die Wirkung der Exponate steigern sollte, verfolgten Carl von Piloty und Franz von Lenbach mit einen „Dekorationsausschuß für die Ausschmückung der Wände“. Da sie damit keine Anerkennung fanden, gründeten die beiden Protagonisten mit ihren Anhängern die Gesellschaft „Allotria“, die mit überbordend prunkvollen Künstlerfesten - „protzenhaft prachtvolle Ausstattung“ - das Interesse des Publikums auf sich zog und beispielgebend wirkte.⁴⁹ Makarts rauschende Feste in seinem Atelier in Wien wurden zur Attraktion. Gäste aus verschiedenen Gesellschaftskreisen begegneten einander ohne Rangunterschiede, mit ihren

⁴⁷ R. Franz, A. K. 2001, S. 77.

⁴⁸ W. Kitlitschka, 386-393 und H. C. Hoffmann, W. Krause, W. Kitlitschka, S. 26f, Geiger hatte sich vergeblich um die Gestaltung der Decke im Zuschauerraum der Oper bemüht, der Auftrag ging an Carl Rahl. Seine Entwürfe für die Lunetten des Foyers wurden vom Kaiser abgelehnt beauftragt wurde Moritz von Schwind – zusätzlich zu den Fresken der Loggia

⁴⁹ H. Ebertshäuser, 1983, S. 127f.

Fantasiekostümen standen alle auf einer Stufe. Neben dem geselligen Beisammensein konnten Makarts Gemälde betrachtet werden.

Pilotys Ideen über die Gestaltung der Ausstellungsräume hatte eine kritische Auseinandersetzung und letztlich ein Umdenken bewirkt. 1866 erhielt er einen Auftrag, der ihn ein Jahr beschäftigen sollte: Die Ausgestaltung des bayrischen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung.⁵⁰ Pilotys Ausstattungsvorstellungen waren nun allgemein akzeptiert.

1873 auf der internationalen Ausstellung in Wien, der Weltausstellung, wurden Aufwand und Dekoration marktorientiert zur Steigerung der Wirkung eingesetzt. Makart präsentierte eine vollendete Inszenierung. Die Besucher mussten über das Stiegenhaus in Warteschlangen emporsteigen um zum Höhepunkt des Künstlerhauses, zu Makarts „Venedig huldigt Caterina Cornaro“, vorgelassen zu werden.⁵¹

Anselm Feuerbach, der an der Akademie in Wien nun Professor war, konnte der allgemeinen Begeisterung nicht folgen. Er berichtete seiner Mutter über die tiefe Niedergeschlagenheit die ihn beim Anblick von Makarts Gemälde ergriffen hatte: „Mit welchen Raffinement hat Makart ausgestellt“.⁵² Details darüber sind in „Ein Vermächtnis“ zu erfahren: „Schon unter dem Portal, von der Marmortreppe aus, sieht man die Katharina leuchten. Der Zuschauerraum ist durch ein schwarzes Tuch ganz verdunkelt, so dass das Oberlicht haarscharf wirkt. Das Bild müsste durch die raffinierte Aufstellung, selbst wenn es schwach in der Farbe wäre, immerhin eine magische Wirkung erreichen. Rechts und links exotische Gewächse.“ Er fasste den Entschluss, die Weltausstellung nicht mehr zu besuchen.⁵³ Seiner Mutter teilte er seine Absicht mit, „eine würdige Ausstellung im Künstlerhaus“ zu veranstalten, ohne dem „Konversationspublikum“.⁵⁴

5 Venedig im sechzehnten Jahrhundert, als Orientierung

„Makart hat Veronese übertroffen!“ Diese Worte führt Anselm Feuerbach in seinem Aufsatz „Über den Makartismus“ an. Sie könnten ein hohes Lob sein, fügte er nicht hinzu: „so hört man in Wien allenthalben krähen [...] wer dies sagen kann, hat Veronese nie gesehen oder nicht verstanden.[...] Eine Parallele allerdings ist vorhanden, insofern Makart den Veronese nach allen Richtungen bestohlen hat, und wo Veronese nicht mehr ausreichte, da tat Tiepolo

⁵⁰ R. Baumstark, S. 81.

⁵¹ N. Schaffer, S. 30.

⁵² A. Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Bd. II, S. 274.

⁵³ A. Feuerbach, Ein Vermächtnis, S. 126f.

⁵⁴ A. Feuerbach, Briefe an die Mutter, Bd. II, S. 284.

vortreffliche Dienste.“⁵⁵ Stiassny hob die Gemeinsamkeit mit den Venezianern des sechzehnten Jahrhunderts hervor, unter anderen die Farbenfreude, den „Glanz seiner Lichter“ und die Dekorationskunst Makarts.⁵⁶

Feuerbach kritisierte Makarts Studien in Venedig, die er als nicht zielführend ansah. „Was bei Makart mühselig gequält erscheint, schreibt Tiepolo mit farbenfrohem Pinsel an die Wand. Meister aller Skurzi, flatternden Gewandung, mit drei Lokaltönen vollendeter Anmut der Kopf- und Handbewegungen.“⁵⁷

Auch Makart beschränkte seine Palette auf einige warme Farben, die er, wie die Venezianer, bevorzugte. Makart war vor allem von der Farbenfreude der venezianischen Malerei und deren Dekorationen beeindruckt, besonders aber von Paolo Veronese. Dessen helle Töne, abgegrenzt durch Konturen, übernahm Makart jedoch nicht. Er setzte seinem tonigen, dunklen Miteinander, dem weichen Farbenübergang, auf manche Stellen begrenzt, helle, leuchtende Farben entgegen, betonte so effektiv manche Dekoration, manches Kostüm und Inkarnat - eine Akzentuierung gewisser Bereiche, in der Art von Tiepolo.

Emil Pirchan meinte, dass weitere Forschungen erforderlich wären. Eine Aufgabe, der er sich nicht stellte. „Es muss einmal gezeigt werden, wie die Fäden zwischen ihm und Veronese, Tiepolo, Delacroix geknüpft sind.“ Im Helldunkel Makarts erkennt er Veronese.⁵⁸

Frodl bezeichnet Paolo Veronese neben Rubens „als Ahnen“ Makarts. Eine Ansicht, die Hevesi mehr als hundert Jahre zuvor mit ihm teilte. Einschränkend fügte er hinzu, dass Makart diese Vorbilder „zwar nirgends erreicht, ihnen aber doch näher gekommen ist, als irgendein Zeitgenosse“.⁵⁹

Makarts Inspirationen, die er aus Venedig mitnahm, betrafen nicht nur Malkunst, Farbe und Motive, sondern auch die Anbringung der Gemälde im Arbeitszimmer Dumbas, nach der Art, wie er sie in der Accademia und im Palazzo Ducale gesehen hatte. Ebenso anregend dafür könnten auch die Studioli sein, die sich die Aristokratie seit der Renaissance errichten ließ, deren Wände ebenso in zwei Zonen aufgeteilt wurden.

⁵⁵ J. Allgeyer, Bd. II, S. 453.

⁵⁶ R. Stiassny, S. 13.

⁵⁷ J. Allgeyer, Bd. II, S. 452.

⁵⁸ E. Pirchan, S. 9, aus dem Vorwort zu seiner Monografie, gezeichnet mit A. G., S. 25.

⁵⁹ G. Frodl, 2002, S. 299, L. Hevesi, 1888, S. 323.

6 „Verwandlungen des Barock“, Stilkomponente bei Makart

Das barocke Element, mit Bewegungsdynamik und Illusionsraum, ist in der Kunst von der pompejanischen Wandmalerei bis zur Moderne nie gänzlich verschwunden, gelegentlich zeigt es sich „mehr oder weniger unfreiwillig“.⁶⁰

Österreich, Wien war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert vom Barock bestimmt. Es war der Repräsentationsstil des Kaiserhauses und der Kirche. Hauptvertreter des österreichischen „Kaiserstils“ war der Salzburger Michael Rottmayr (1654–1730).

Der Barockstil wurde vom Volk getragen, mit Interesse an Dekorationen, Farbe, Glanz, Gold, an bewegten, runden Formen, an Lebenslust, an Licht und Schatten. Mit dabei war stets der „*memento mori*“-Gedanke.

Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfolgte mit dem Klassizismus, der in Wien in der Malerei weniger präsent war als in der Skulptur, eine Abkehr vom Barock. In den Folgejahren fand der Realismus weitere Verbreitung.

Bei der Errichtung und Ausgestaltung der neuen Ringstraßenbauten, die sich an Bauten der Klassik, Gotik und Renaissance orientierten, wurde der Barockstil am Beginn des Historismus als zu wenig deutsch empfunden.⁶¹

1868 schrieb die Presse über eine gewaltsam unterbrochene Tradition. Der Kunsthistoriker und Kritiker Albert Ilg trat für den „österreichischen Stil“, den Barockstil, ein. Er erklärte ihn – nicht ohne Widerspruch – als „Österreich einzig angemessen“.⁶²

Erst ab 1880 trat die barocke Formgebung häufiger auf. Kaiser Franz Joseph bevorzugte, entgegen der Zeitströmung, stets den Barockstil und schätzte deshalb Künstler, die sich mit dieser Zeit auseinandersetzten wie Leopold Kupelwieser, Josef von Führich, Carl von Hasenauer, Victor Tilgner und Hans Makart.⁶³

Der deutsche Kunstkritiker Karl Scheffler wies barockes Formengut im neunzehnten Jahrhundert, in der Zeit des Historismus nach, besonders aber im Impressionismus. Er nannte als Beispiele Edgar Degas und Auguste Renoir, bei denen er auf die Maler des französischen

⁶⁰ K. Scheffler, S. 6. Scheffler verweist auf Julius Meier-Graefe mit seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“, auf Alois Riegl und Franz Wickhoff; die sich mit diesem Thema befassten, S. 38. Seite 45 zitiert Jacob Burckhardt über die pompejanischen Wandmalereien „die eine Form antiken Barocks sind“.

⁶¹ E. Springer, Bd. II, S. 269.

⁶² Ebenda, S. 580.

⁶³ Ebenda, S. 399f, 404, 416, 423. Tilgner reiste mit Makart nach Italien. Er arbeitete in Makarts Atelier in der Gusshausstraße an seinen Skulpturen, wohin der Kaiser zur Besichtigung kam. Er kaufte Makarts „Juliens Tod“ und stellte den Zeremoniensaal der Hofburg zu einer öffentlichen Besichtigung zur Verfügung.

Barocks wie Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) und François Boucher (1703–1770) verwies. Streng verwarf er die reine, „leere Nachahmung großer Vorbilder“, die er oft als Kitsch erkannte. Gelten ließ er jenen Künstler, der „schöpferisch instinktiv gewählt, zusammengefügt und transformiert“ hat.⁶⁴

Für Scheffler war jede illusionistische Malerei spätbarock, bei der es um den Schein, nicht um die reale Gestaltung ging. „Das Konkrete weicht der Illusion.“⁶⁵ Barockes definierte er durch den Einsatz des Lichtes, mit der Themenwahl und der Farbe. „Tonigkeit und Kolorismus“ sind für ihn „ihrem sensuellen Wesen nach Elemente eines sublimierten Barocks“.⁶⁶ Es sind dies Gestaltungsmöglichkeiten Hans Makarts, dessen Malweise des besonderen Hervorhebens durch das Licht, aber auch durch den gelegentlich pastosen Farbauftrag sowie sein „non finito“ malerische Möglichkeiten aus dem Barock sind.

In den Kindertagen des „Neobarockkünstlers“ erfolgte die Prägung durch Makarts Familie und sein Umfeld. Täglich konnte er den skulpturalen Schmuck von Schloss Mirabell und die Deckengemälde Rottmayrs in der Salzburger Residenz betrachten.

Karl Scheffler nannte unter anderen Künstlern Hans Makart, wenn er meinte, „wie gern ihr Geltungsbedürfnis immer zu barocken Darstellungsmitteln gegriffen hat“.⁶⁷ Dies mag auch für das Dumba-Arbeitszimmer gelten – sowohl bei Makart als auch – gewiss – bei seinem Auftraggeber.

7 Allegorie im Kontext des Historismus in Österreich

Eine Allegorie kann etwas Abstraktes, nicht Reales, eine Idee sinnlich wahrnehmbar darstellen oder sie illustriert und interpretiert ein mythologisches, religiöses und historisches Geschehen, dessen direkte Darstellung entwertend wäre. „Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.“⁶⁸ Allegorien finden sich in der bildenden Kunst von der Antike bis zur Moderne. Allegorische Darstellungen haben einen antithetischen Bezug zur Wirklichkeit.

⁶⁴ K. Scheffler, S. 165.

⁶⁵ Ebenda, S. 16, 171.

⁶⁶ Ebenda, S. 130.

⁶⁷ K. Scheffler, S. 138f.

⁶⁸ G. Kurz, S. 40.

7.1 Traditionelle Allegorie

Sie beinhaltet neben der kognitiven Wahrnehmung, der Ikonografie, eine weitere, semantische Ebene, die sich dahinter verbirgt. Die Allegorie erfordert vom Rezipienten, sich gedanklich mit dem Inhalt des Dargestellten auseinanderzusetzen, sich aus dem Erkannten „sein Bild“ zu machen. Der Bildsinn, diesen zu fordern und zu entdecken, ist von Auftraggeber und Betrachter abhängig.

Auf sprachlichem Gebiet beinhaltet eine Allegorie nach Quintilian (35–96) die Ironie, die amüsiert.⁶⁹ Einen solch ironischen Aspekt sieht Renata Mikula in den Dumbafriesen. Die Allegorie wäre bei Makart „an die Grenze Des-sich-selbst-darüber-lustig-Machens geführt worden“.⁷⁰

Cesare Ripa fasste 1593 in seiner „Iconologia“, alphabetisch geordnet, allegorische Darstellungen zusammen. Winckelmann vermisste darin eine Rezeption der Antike, vornehmlich der Griechen. „Seine Bilder sind dergestalt erdacht und entworfen, als wenn keine alten Denkmale in der alten Welt wären.“⁷¹ Seine eigene Allegoriensammlung verfasste Winckelmann 1766 und nannte sie „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst“. Er postulierte eine Verständlichkeit der Allegorie ohne Beischrift, die im Barock üblich war.⁷² Den vielschichtigen allegorischen Darstellungen barocker Gemälde lagen literarische Programme zugrunde. Die Kenntnis von Ripas Werk, Attribute und Inschriften machten das Dargestellte transparent. Die Bedeutung der Allegorie in der Barockzeit wurde bis heute nicht mehr erreicht. In der deutschen Klassik nahm das Symbol die Funktion der Allegorie ein, das in der Romantik mystisch verklärt wurde. Am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war dieser Wandel vollzogen.⁷³ Der Realismus in der Kunst hatte einen Bedeutungsverlust der Allegorie zur Folge,

Die Personifikation ist als eine Darstellungsform der Allegorie anzusehen. Sie beschränkte sich im neunzehnten Jahrhundert auf die Personifikation in Historienbildern und historischen Genrebildern, sie ist in der Salonmalerei, in Denkmälern und öffentlichen Gebäuden anzutreffen.⁷⁴ Sie war den Menschen ikonografisch bekannt, das Wissen um ihre Bedeutung hatte jedoch abgenommen.

⁶⁹ Ebenda, S. 35.

⁷⁰ R. Mikula, 1971, S. 59.

⁷¹ J. Winckelmann, S. 22.

⁷² H.-T. Wappenschmidt, S. 14f, 78.

⁷³ Ebenda, S. 17.

⁷⁴ M. Wagner, S. 20.

Im politischen Bereich bot die Allegorie beispielsweise Francesco Goya und Oskar Kokoschka die wichtige Möglichkeit verschlüsselten Protest und Widerstand zu leisten.

Der deutsche Schriftsteller, Philosoph und Kunstkritiker Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) stellte fest, dass „Allegorie das Machtwerk des Einzelnen ist, der sich mit nüchterner Wahl des Verstandes einen Begriff ersinnt und ihn dann in ein beliebiges Bild verbirgt“. Den Stellenwert der Allegorie anerkannte er in Monumentaldarstellungen, welche „zur Verknüpfung und Zusammenfassung, den Mythos und die Allegorie kaum entbehren können“.⁷⁵

Die Bildbetrachtung hatte einen Wandel „von der spirituellen Perspektive zum dekorativen Oberflächenreiz“⁷⁶ erfahren, der jedoch nicht durchgängig erfolgte.

Das Vorlagenwerk „Allegorien und Embleme“ von Martin Gerlach wurde 1882 herausgegeben. Christian Nebehay bezeichnet es als „wohl das letzte große Unternehmen des optimistischen Historismus in Wien“.⁷⁷ Es enthält der Zeit gemäße Beispiele für allegorische Darstellungen und wurde von Albert Ilg betreut.⁷⁸ Es ist ein Sammelwerk, das der gegen die Allegorie gerichteten Zeitströmung Beispiele für deren Umsetzung anbietet. Gedacht war dieses Werk für die bildende Kunst und das Kunsthandwerk.

Hans Makart bediente sich allegorischer Darstellungen für den Festzug 1879 auf der Ringstraße. So verkündete zum Beispiel die Fama an der Vorderfront einer Eisenbahn diese neue technische Errungenschaft.⁷⁹

Beliebt waren im neunzehnten Jahrhundert „lebende Bilder“ in personaler Präsenz, oder auf Makarts Gemälden; sie hatten sich von dem bis dahin geltenden Allegoriebegriff separiert, der keine zeitliche Dimension beinhaltete.⁸⁰

Die allegorische Darstellung erhielt im neunzehnten Jahrhundert ihre Aufträge von der öffentlichen Hand und der führenden Gesellschaftsschicht, zu deren Vertretern Nicolaus Dumba zählte. Die Wandgemälde und das Deckenbild in Dumbas Arbeitszimmer stellen Allegorien dar, die Gerbert Frodl im Werkverzeichnis als solche anführt. In seinem Textteil

⁷⁵ M. Wagner, S. 14f.

⁷⁶ H.-T. Wappenschmidt, S. 25, 69.

⁷⁷ C. Nebehay, S. 83.

⁷⁸ <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=3026> (21.02.2010),

H.-T. Wappenschmidt zeigt das Frontispiz von Martin Gerlachs Buch. Erklärend steht unter dem Titel: Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg.

⁷⁹ Erstmals beförderte 1825 eine Lokomotive, mit Dampf betrieben, Personen. Eine Erfindung von George Stephenson.

⁸⁰ H.-T. Wappenschmidt, S. 34, 38.

erläutert er: „hier sind die Allegorien nicht eigentlich Personifikationen, sondern inspielerisch verfremdete Darstellungen von Tätigkeiten“⁸¹

Zu den Personifikationsallegorien schrieb Wappenschmidt: „Diesen liegt kein komplexes, vielschichtiges, gedankliches Programm zugrunde.“ Es sind vielmehr Figuren, die „bestimmte Begriffe oder Bereiche aus der Welt des menschlichen Lebens, des Wissens oder der Künste, sowie Tätigkeiten einzelner menschlicher oder zoomorpher Lebewesen“ veranschaulichen.⁸²

Personifikationsallegorien sind im neunzehnten Jahrhundert häufig anzutreffen. Sie traten an die Stelle der Allegorie.

7.2 Reale Allegorie

Gustave Courbet brachte mit seinem Gemälde „Das Atelier“, dem er den Untertitel „allégorie réelle“ gab, einen neuen Begriff in die Kunst ein. Den Begleittext zu dem 1855 entstandenen Gemälde nannte er ein „Manifest des Realismus“. Die Allegorie tritt im Bild nicht als gegensätzlicher Begriff zum Realismus auf, sie ist durch die Kunst gegenwärtig. Hans Belting schreibt dazu: „Sie ist als Kunst schon von Hause aus Allegorie, auch wenn sie die Gesellschaft zum Thema macht. Die Realität der Kunst besteht darin, eine Allegorie zu sein. So ist auch der Realismus nur wieder eine reale Allegorie.“⁸³

Werner Hoffmann erkennt in diesem Atelierbild Courbets eine bruchstückhafte Zerlegung eines tradierten geschlossenen Weltbildes. Aus den einzelnen Teilen entsteht beim Betrachter eine Allegorie, nicht in traditioneller Weise, sondern als „allégorie réelle“.⁸⁴

8 Interesse am „Thema Kind“ im neunzehnten Jahrhundert

Das Interesse am „Thema Kind“ fand neben der bildenden Kunst auch in verschiedenen anderen Bereichen seinen Niederschlag, rückten es in den Mittelpunkt: In der Psychologie, Philosophie, Literatur und der aufkommenden Sexuallehre. Das Kindmotiv fand zeitgleich wie bei Makart Eingang in die Fotografie.

In der Aufklärungszeit wurde die Kindheit als eigener Lebensabschnitt erkannt, der besondere Zuwendung, Erziehung und Ausbildung erfordert.⁸⁵ Pestalozzi legte die Basis der modernen Pädagogik. Goethe widmete sich in seinem Bildungsroman „Wilhelm Meister“, der 1795

⁸¹ G. Frodl, S. 18.

⁸² H.-T. Wappenschmidt, S. 38.

⁸³ H. Belting, S. 194.

⁸⁴ H.-T. Wappenschmidt, S. 39.

⁸⁵ U. Seppele, S. 1f.

erschien, der pädagogischen Zukunft der Jugend. Er schilderte den Werdegang des jungen Wilhelm, der Schein für Wirklichkeit hielt. Dieser Verwechslung unterlag Makart nicht, er schuf bewusst eine Scheinwelt als Realitätsersatz.

Peter Altenbergs (1859–1919) Vorliebe, vorwiegend erotischer Natur, für kleine Mädchen war stadtbekannt. Sein Zimmer, das er im „Hotel am Graben“ auf Dauer bewohnte, legte ein Zeugnis davon ab. Er schmückte die Wände mit zahlreichen Fotografien nackter kleiner Mädchen. „Deine Seele, Albina, ist vollkommen wie dein Leib!“, schrieb er unter eines der Bilder.⁸⁶ Zum Thema Nacktheit meinte Peter Altenberg: „Kleidung – Verhinderer dieser wunderbaren Verbindung, menschlicher Haut und, atmosphärischer Luft! Man kann nicht wenig genug anhaben! Der einzige Maßstab sei Polizei, Strafgesetz! Ich habe so wenig an, wie die Polizei mir gerade noch gestattet!“⁸⁷

Bezaubernde Gestalten haben Heinrich Heine zu einem Gedicht veranlasst, in dem er sich beim Anblick von „Yolante und Marie“ eine Frage stellte, die auch Altenberg beschäftigte:

„In welche soll ich mich verlieben, da beide liebenswürdig sind?“

(Zwei Zeilen später)

„Die weißen, unerfahrenen Glieder,

Sie sind so rührend anzusehen!

Nachsinnlich grübelt, welch' von beiden

Das allerbeste Futter sei.

Die Schulter wie weiß, die Brüstchen wie nett!

Mein Herz erbebet vor Schrecken.“⁸⁸

Kinder stehen in ihrer Unvollkommenheit für das Werdende, sie symbolisieren in den Abschnitten des Lebens den Beginn, die Zukunft. Sie bedeuten Unschuld, Idealität, Fröhlichkeit, Sorglosigkeit, Daseinsfreude, Ungezwungenheit, Schutzbedürftigkeit. Sie sind beeinflussbar, können verdorben und ausgenutzt werden.

8.1 Erscheinungsbild und Bezeichnungen

Das Erscheinungsbild der Kinder und ihre Bezeichnungen erfolgen unterschiedlich als Amor, Eros, Cupido, Engel, Putto oder Genie. Sie können selbstständig oder mit Begleitfiguren

⁸⁶ http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=1573&article_id=13324. (26.10.2009)

⁸⁷ P. Altenberg, S. 88f.

⁸⁸ H. Heine, S. 327.

auftreten. Sie können Flügel besitzen und unter anderem Pfeile, Köcher mit einem Gurt, eventuell einen Bogen oder eine kleine Armbrust tragen. Sie können verschiedenen Beschäftigungen nachgehen, können bekleidet oder nackt sein. Ihre Nudität im religiösen, allegorischen und mythologischen Kontext ist gesellschaftlich akzeptiert. Sie enthebt die Figur aus einem zeitlichen Kontext und kann eine Unbeschwertheit versinnbildlichen, vielleicht auch eine existenzielle Leere.

8.2 „Das Kind“ in der bildenden Kunst

Die Darstellung von Kindern in der bildenden Kunst zeigt die Einstellung zum Kind in der jeweiligen Zeit und Gesellschaft. Mit ihrer Darstellung können Inhalte, Aussagen, übermittelt werden, die von Erwachsenen nicht akzeptabel wären. Das Sujet „Kind“ hat eine lange Tradition. Kinder kommen auf Gemälden vor, sie können als Freiplastiken oder an die Architektur gebunden sein, in unterschiedlichen Größen und Materialien wie Elfenbein, Silber und anderen Metallen, in Ton oder Porzellan. Sie waren Anschauungsobjekte der Kunst- und Wunderkammern seit dem sechzehnten Jahrhundert oder sie schmückten den elegant gedeckten Tisch. Sie konnten spielerischer, erotischer Natur sein wie um 1730 die Elfenbeinplastik „Venus und drei Amoretten“ (Abb. 4) oder vordergründig Bewegungsfreude ausdrücken wie der Putto auf einem springenden Ziegenbock, einer Tischfigur aus einer Thüringer Porzellanmanufaktur, datiert 1764 (Abb. 5). Eine andere Figur auf einem Ziegenbock reitend (Abb. 55), wird im Zusammenhang mit Makarts Bacchuszug in der „Allegorie der Landwirtschaft“ vorgestellt.

Im Griechenland erfreute man sich seit dem vierten Jahrhundert vor Christus an Kinderfiguren aus dem Alltagsleben, aus Ton gebrannt, oft in Verbindung mit Erwachsenen. Eine allegorische Darstellung aus Böotien zeigt eine Liegefigur, einen alten Mann, als Nil (Abb. 6); er wird von Kindern belagert, sie klettern und spielen auf ihm, eines kraut seine Haare. Mit ihrer quirligen Art, überschäumend vor Temperament, entsprechen sie den Eigenschaften von bewegtem Wasser. Die sechzehn kleinen Buben symbolisieren die unterschiedlichen Stromstufen des Nils.⁸⁹

Auf Gefäßen und Sarkophagen gibt es Erogen seit dem fünften Jahrhundert vor Christus. Musizierend schreiten sie auf dem Relief eines stadtrömischen Sarkophags (Abb.7) einher.

Aus Pompej und Herculaneum sind römische Wandmalereien mit Erogen aus der späten Republik und frühen Kaiserzeit bekannt.

⁸⁹ M. Escherich. S. 12f.

Die Renaissance bediente sich der antiken Vorbilder. Im bürgerlichen Bereich waren Kinderdarstellungen seit dem sechzehnten Jahrhundert auf Gemälden, Reliefs und als Skulpturen zu sehen. Auf den Bildern waren sie in Genreszenen eingebunden oder als Porträts dargestellt.

Kinder wurden vom Mittelalter bis zum siebzehnten Jahrhundert in höfischer Art als kleine Erwachsene erzogen, gekleidet und porträtiert. Das spezielle Wesen, die Eigenpersönlichkeit des Kindes war selten Bildthema.

Erst im achtzehnten Jahrhundert erfolgte mit dem Interesse für die Seele und Eigenheit des Kindes eine neue Darstellungsweise in der bildenden Kunst.⁹⁰ Sie nahm ihren Ausgang von Frankreich und England und verband die akademische Malweise mit einem gefälligen, liebenswürdigen Vortrag, der das Bürgertum ansprach. Im viktorianischen England entwickelte sich daraus der Hang „zum Süßlichen und Sentimentalen“.⁹¹

Am Ende der fünfziger Jahre widmete sich der französische Salonmaler Thomas Couture (1815–1879) dem Thema der heranwachsenden Jugend. 1849 malte er „Eine junge Badende“ (Abb. 8), ein Mädchen in der Frühpubertät. Vor einem dunklen, dichten Blätterhintergrund ist die realistische Darstellung eines nackten Mädchens gegeben. Albert Boime beschreibt eine „grotto-like ambience“.⁹² Es sitzt in aufrechter Haltung, mit leicht geneigtem und gedrehtem Haupt auf einem großen, hellen, seidig glänzenden Tuch, das über eine Steinbank gebreitet ist. Die Arme ruhen neben dem Körper, die Beine sind überkreuzt. Kastanienbraune Haare, geteilt durch einen Mittelscheitel, fallen gelockt auf die Schultern, umrahmen das kindliche Gesicht mit runden Wangen. Das Mädchen hat dunkle Augenbrauen und von einem dichten, dunklen Wimperkranz umgebene Augen, die nach unten gerichtet sind. Das Mädchen wirkt nachdenklich. Seiner Körpersprache nach ist es ein wenig bedrückt. In einem Spannungsverhältnis zu diesem Eindruck stehen die roten Wangen, Ausdruck des blühenden Lebens, der Aufregung, und die vollen, herzförmigen, rot glänzenden Lippen. Damit und durch das warmtonige Inkarnat ihres knospenden Körpers vermittelt das Mädchen eine erotische Ausstrahlung. Neben ihm liegt auf einem roten Tuch, einer Serviette, ein angebissener rotwangiger Apfel – der Verführung, der Sünde, die nur eine Versuchung war, die nicht zustande kam? Sollte das Kreuz, das mit einer Halskette um den Apfel gelegt ist und von der Serviette herabhängt, das Mädchen davor bewahrt haben? Etwa ein Vierteljahrhundert später fotografierte Lewis Carroll kleine Mädchen, als zitierte er Coutures Bild. Albert Bodin regte

⁹⁰ U. Seppele, S. 10.

⁹¹ K. Scheffler, S. 78.

⁹² A. Boime, S. 335.

das Bild „A Young Bather“ zu einem Vergleich mit dem Roman „Lolita“ an. „The sensuous pubescent springs from Couture’s erotic fantasies and may be seen as a remote ancestor of Nabekov’s nymphotic Lolita.“⁹³

In Paris war Gustave Doré (1832–1883) vor allem mit seinen Illustrationen von mehr als 200 Büchern bekannt darunter Sagen und Märchen, die mündlich überliefert wurden. Charles Perrault (1628-1703), ein französischer Schriftsteller sammelte und veröffentlichte sie in Buchform - mehr als hundert Jahre vor den Gebrüdern Grimm und Ludwig Bechstein. Eine englische Version von „Rotkäppchen“ – “Little Red Riding Hood” (Abb. 9) zeigt das kleine Mädchen im Bett der vermeintlichen Großmutter. Der Aufforderung “come get into bed with me” kam es unverzüglich nach.⁹⁴ Eine bizarre Situation. Das Mädchen betrachtet mit neugierigen großen Augen, mit interessiertem Blick, ohne Schrecken, die „Großmutter“. Deren ruhiges Abwarten hat nichts Bedrohliches an sich. Das Kind macht keine Abwehrbewegung, sondern zieht züchtig die Bettdecke zum Hals. Eine Geste, die für die Großmutter nicht erforderlich wäre. Erwartet es gefasst anderes? Rotkäppchen wirkt kindlich, nicht naiv. Erst das Wissen um die vorliegende Situation lässt beim Betrachter andere Gedanken zu.

Ein ähnlich ruhiges Verhalten, nicht ohne Melodramatik, zeigt Dorés „Andromeda“ (Abb.10). Sie erwartet die Auslieferung an Poseidon in einer fast tänzerischen Pose. Ihr nackter Leib lehnt anmutig an dem Felsen, an den sie angekettet wurde. Sie wehrt sich nicht, einzig die Luft ist in Aufruhr. Der Wind lässt die Gischt verlangend ihre Beine berühren und weht Andromedas langes Haar nach vorne über den leicht gesenkten Kopf, demütig erwartungsvoll? Soweit es das Gesicht im Profil erkennen lässt, zeigt sie keine Angst. Ihre erotische Ausstrahlung ist unterkühlt, vordergründig. Ein Wirkung, die durch kühle türkis-grüne Töne verstärkt wird. In den Farben ein deutlicher Gegensatz zu Makart, nicht jedoch in der erotischen Wirkung. Die Lichtführung konzentriert sich auf die elegante Körperlinie.

Zu den Malern des neunzehnten Jahrhunderts, die sich sehr intensiv mit der Darstellung von Kindern beschäftigten, zählt Anselm Feuerbach. Er wird in dieser Arbeit mit seinen allegorischen Kinderdarstellungen jenen Makarts gegenübergestellt; daher wird später auf den Künstler näher eingegangen.

⁹³ Ebenda, S. 335.

⁹⁴ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GustaveDore_She_was_astonished_to_see_how_her_grandmother_looked.jpg (24. 04. 2010).
http://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Perrault, (9.8.2010): 1697 wurde „Rotkäppchen“ – „Le petit chaperon rouge“ in Frankreich erstveröffentlicht.

9 Hans Makart, seine Zeit

Hans Makart wurde am 28. Mai 1840 in Salzburg geboren. Seine ersten künstlerischen Anregungen bekam er von seinen Eltern und dem Bruder seiner Mutter, dem Vormund der Makart-Kinder nach dem frühen Tod des Vaters. Von Makarts bereits in der Kindheit vorhandenen Sammelleidenschaft und Freude an schönen Dingen wird berichtet.⁹⁵ Sein Großvater betrieb einen Tuch- und Seidenwarenhandel. Hans Makarts Vorliebe für edle Stoffe zeigte sich später an den Dekorationen in seiner Malerei, in den Raum- und Theaterausstattungen. Die Mutter des Künstlers befasste sich mit kunstgewerblicher Arbeit.

Hans Makart verbrachte ein Semester an der Akademie in Wien und einige Monate beim Schweizer Maler Jost Josef Niklas Schiffmann (1822–1883). Von ihm übernahm er eine Sammlung von Antiquitäten, die sein Atelier die Ausmaße einer Kunst- und Antiquitätenkammer annehmen ließ.⁹⁶

Sein technisches Können lernte Makart 1860 bei Carl Theodor von Piloty (1826–1886). Dieser hatte an der Akademie der bildenden Künste in München seit 1856 eine Professur inne. Makarts Kollegen an der Akademie waren Franz von Lenbach, Gabriel von Max, Franz von Defregger.

Makart kehrte sich allmählich von den historischen Darstellungen Pilotys ab, sein Interesse galt zunächst poetischen Themen und romantischen Inhalten. 1866 illustrierte (Abb. 11) er einen Gedichtband von Ludwig Uhland.⁹⁷

1867 auf der Weltausstellung in Paris wurde Hans Makart wenig Interesse zuteil.⁹⁸ Dies änderte sich schlagartig mit dem Skandal, den die dreiteiligen Bilder „Moderne Amoretten“ und „Pest in Florenz“ (1867/68 WV 100) in München hervorriefen. Ersteres wurde im Münchner Kunstverein und im Wiener Künstlerhaus *die Sensation*. Einige Monate später erregte „Die Pest“ größtes Aufsehen.⁹⁹ Hans Makart gelangte in den Ruf eines Sensationsmalers.

⁹⁵ N. Schaffer, S. 9.

⁹⁶ Das Sammeln ist eine immanente Eigenschaft von Mensch und manchem Tier und dient der Arterhaltung, wenn es auf Lebensmittel ausgerichtet ist. Es gibt daneben den Sammler aus Prestigegründen und die Pathologie „Messi-Syndrom“. In der Psychoanalyse ist es ein auffälliges Verhalten mit erotischen Wurzeln.

⁹⁷ N. Schaffer, S. 19.

⁹⁸ Ebenda, S. 19.

⁹⁹ E. Ranzoni, S. 108

1869 erfolgte seine Berufung nach Wien.¹⁰⁰ Als Vermittler wirkte Obersthofmeister Konstantin Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst. Seine Söhne Franz und Gottfried malte Makart 1870 in höfischer Manier. Zuvor, 1869/70, ließ Kaiser Franz Joseph seine Tochter, die kleine Erzherzogin Valerie, von Makart porträtieren.¹⁰¹ Öffentliche Aufträge vom Kaiser sollten später folgen. Graf Pálffy von Erdöd erwarb die „Modernen Amoretten“ und bestellte 1870 fünf weitere „Ausstattungsbilder“ – „wahrscheinlich für Schloss Königshaiden“.¹⁰²

Zum Jahresende 1871 stellte Hans Makart die Gemälde des Dumbazimmers in seinem Atelier aus. Sie sind der wesentliche Teil des von ihm geschaffenen Gesamtkunstwerks, das einzigartig in seinem Œuvre ist.

Makart scharte in den siebziger Jahren eine Reihe von Künstlern um sich, die von ihm lernten. Unter ihnen befanden sich die Brüder Eduard und Hugo Charlemont, Emil J. Schindler, Robert Ruß und Franz von Lenbach.

Hans Canon liebte wie Makart das große Format und die Farbe, betrachtete sich als Rubensschüler, gehörte jedoch wie August von Pettenkofen, Makarts Kollege an der Münchner Akademie, nicht zu Makarts Freundeskreis.¹⁰³ 1872 erhielt Hans Makart die Ehrenmitgliedschaft der Münchner Akademie.¹⁰⁴

1873 fand in Wien die Weltausstellung statt. Sechs überdimensionierte Wandgemälde sah Hans Makart dafür vor, das erste davon: „Venedig huldigt Caterina Cornaro“.¹⁰⁵ (WV 181)

Am neunten Mai, acht Tage nach der Eröffnung der Weltausstellung, kam es zum großen Börsenkrach, der die Auftragslage für Makart verschlechterte, große Projekte gab es für eine Zeit nicht mehr. Er malte vermehrt Porträts und „Salonstücke“.¹⁰⁶ Die Ursachen für das Ausbleiben großer Aufgaben waren vielschichtig. Die Ringstraßenbauten befanden sich erst in Errichtung, zudem prädestinierten ihn seine Bildthemen und „technischen Voraussetzungen“ nicht.¹⁰⁷

¹⁰⁰ E. Springer, Bd. II, S. 529f. „Das kaiserliche Dekret über Makarts Berufung war vom 20. April 1869 datiert“, S. 407.

¹⁰¹ G. Frodl, 1974, Diese Bilder WV 126 und 125, sind nur mit kurzem Text vom Autor angegeben.

¹⁰² A.K., „Malerfürst“ S. 29. G. Frodl, 1974, S. 12f, 310f.

¹⁰³ L. Hevesi, 1903, S. 210f; N. Schaffer, S. 29.

¹⁰⁴ N. Schaffer, S. 26. Mit Makart gemeinsam wurden Ehrenmitglieder: Arnold Böcklin (1827–1901), Hans Defregger (1835–1921), Adolph Menzel (1815–1905), August von Pettenkofen (1822–1889).

¹⁰⁵ G. Frodl, 1974, S. 316.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 21.

¹⁰⁷ W. Kitlitschka, S. 136f.

1879 folgte Hans Makart Anselm Feuerbach (1829–1880), der dort von 1873–1876 die Spezialklasse der Historienmalerei geleitet hatte, an der Wiener Akademie der bildenden Künste nach.¹⁰⁸

Das Verlags- und Zeitungswesen, die Kunstpublizistik, die sich am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts entwickelten, trugen wesentlich zum Ruhm Hans Makarts bei. Die Entstehung seiner Gemälde war, ebenso wie der Künstler selbst, regelmäßig Gegenstand von Artikeln in der Presse.¹⁰⁹ Friedrich Pecht, ein großer Befürworter Hans Makarts, gründete 1877 die Kunstzeitschriften „Der Kunstwart“ und „Kunst für Alle“.¹¹⁰ Sie vermittelten neben anderem Kunstkenntnis mit ausgezeichnet guten Illustrationen.

9.1 Makarts Reisen

Hans Makart begab sich gemeinsam mit Piloty und einigen Klassenkollegen 1862 nach London. Ein Jahr später fuhr er nach Rom, Neapel, Capri, Pompej, in die Toskana und nach Venedig, das 1868 neben Rom das Ziel seiner Hochzeitsreise war und das er 1871 im Auftrag Dumbas nochmals besuchte. 1867 hielt er sich in Paris und Spanien, zehn Jahre später in Ägypten auf. Zur 300-Jahr-Feier von Rubens' Geburtstag reiste er 1877 nach Holland. Seine Reisen hinterließen prägende Einflüsse.¹¹¹

9.2 Hans Makart und die Fotografie

Der Salzburger Fotograf und Bildhauer Johann Scheidl soll seine Aufnahmen dem sechzehnjährigen Hans Makart zum Kolorieren gegeben haben. Eine Schwarz-weiß-Fotografie aus 1856 (Abb. 12), die als „Inkunabel der Salzburger Porträtfotografie“ gilt, zeigt den jungen Mann stehend, in selbstbewusster Pose (Abb. 12).¹¹² Sein Selbstporträt (Abb. 13), eine Fotografie (WV 27), „fotografiert von Hans Makart jun.“, fertigte Makart um 1861–1863.¹¹³

Später verwendete er Fotografien in Collage-Technik. Die Bilder „Moderne Amoretten“, „Pest in Florenz“ und „Abundantia“ beinhalten erstmals übermalte Fotografien. Makart befestigte sie auf seiner Leinwand und arbeitete sie in die Bilddekoration ein.¹¹⁴ Neben der Anwendung der Fotografien in seiner Malerei gibt es die sichtbare Zurschaustellung der

¹⁰⁸ A. K. Baden-Baden, S. 231.

¹⁰⁹ N. Schaffer, S. 52.

¹¹⁰ H. Ebertshäuser, 1979, S. 102.

¹¹¹ D. H. Lehmann, S. 135.

¹¹² N. Schaffer, S. 12, 15.

¹¹³ Ebenda, S. 18. Die Fotografie der Salzburger Fotosammlung, Inv. Nr.18884.

¹¹⁴ G. Frodl, 1974, S. 313.

Fotografie als „Bild im Bild“ mit der „Grablegung“ Rogier van der Weydens (Abb. 14). In der Mittelachse der Schauseite einer gotischen Kirche lenkt sie den Blick auf sich (Abb. 15).¹¹⁵

9.3 Hans Makart – Darstellung von Kindern

Hans Makart waren Putti aus seinen Kindheitstagen vertraut. In seinem Umfeld begegnete er verschiedenen barocken Putti – in Fresken Rottmayrs in der Salzburger Residenz und im Schloss Mirabell jenen von Kasper Franz. Letzterer setzte sie (Abb.16) auf die Balustrade des Stieggeländers, während Raphael Donner seine auf dem Boden stehend, Laternen haltend darstellte.¹¹⁶ Kleine, wohlgeformte, zum Teil nackte Figuren, verspielte Putti, die Makart vergleichbar malte (Abb. 17). Frodl (WV 210) bemerkte dazu: „Des Künstlers Kinder als Putten in einem dekorativen Panneaux.“¹¹⁷

In einem Bereich des Parks von Schloss Mirabell konnte Hans Makart Statuen andersgearteter, kleinwüchsiger Figuren sehen mit einer multikausalen Pathologie.¹¹⁸ Zwerge im Schlossgarten aufzustellen, war ebenso ein Statussymbol, wie Zwerge am Hof zu halten und sie mit verschiedenen Aufgaben zu betrauen. Auffallend, diskrepanz wirken deren erwachsene, alte Gesichter auf dem kindlich-kleinen Körper im „Zwerggarten“ von Schloss Mirabell (Abb. 18).¹¹⁹ Makarts Kinder – Erogen, Putti in den Gemälden „Abundantia“ und „Moderne Amoretten“ sowie im Dumbafries – lassen an diese Putti und Zwerge denken.

Es ist jedoch nicht der Phänotypus von Makarts Kindern, der fasziniert, sondern ihre Anmut, ihre Haltung und ihr Gesichtsausdruck. Sie können lasziv wirken, wenn sie sich wie Erwachsene verhalten, die sich ihrer Reize (mehr oder weniger verhüllt) bewusst sind, sich anbietend, sich räkelnd, und mit ihren Blicken, dem Ausdruck ihrer Augen, verwirren oder provozieren – wissend, kokettierend. Die kleinen Figuren können sich selbstbewusst, kokett, frivol zeigen, ebenso wie kindlich, unbefangen. Gelegentlich ist ihnen ohne Spontaneität und Ungezwungenheit in ihrem Ausdruck und ihrer Verhaltensweise nichts Kindliches eigen, ihre Gesichter können sogar „alt“ wirken.¹²⁰

¹¹⁵ N. Schaffer, S. 118. G. Frodl, 1974, zu WV 417: „Gotische Grabeskirche St. Michael“, mit dem Erzengel Michael am Turm, berichtigt die Bezeichnung „St. Georgs Kapelle“ des Auktionskatalogs von 1885.

¹¹⁶ H. Lorenz, S. 286. Die Putti auf dem Geländer „stammen entgegen der älteren Literatur nicht von Raphael Donner“. Ingrid Schemper schreibt sie Kasper Franz zu.

¹¹⁷ G. Frodl, 1974, S. 341. Makarts Sohn Hans wurde 1870 und seine Tochter Gretl 1872 geboren.

¹¹⁸ Ebenda, S. 503. Ursprünglich 28 Zwerge. Johann Bernhard Fischer von Erlach entwarf das Gesamtkonzept mit den Vasen. Makart nahm in der „Landwirtschaft“ eine dieser Vasen zum Vorbild.

¹¹⁹ Sie wurden 1691–695 unter der Leitung von Ottavio Mosto und Bernhard Michael Mandl von namentlich nicht bekannten Künstlern geschaffen.

¹²⁰ G. Frodl, 1974, S. 13. Der Autor gibt die Ansicht des Publikums wieder: „Es ereiferte sich über das Thema, das keines war, über die kleinen Mädchen mit alten Gesichtern“.

Einige blicken dem Rezipienten aus ihren Augenwinkeln entgegen, wissend um dessen Existenz, der im engeren Sinn des Wortes kein „Voyeur“ ist, jener Beobachter, der sich am lustvoll Geschauten erfreut, wenn sich die unverhüllt gezeigte Figur unbeobachtet glaubt. Im weiteren Sprachgebrauch ist er aber sehr wohl voyeuristisch, im Anblick sinnlicher Darstellungen.

Die Kindergestalten unterscheiden sich von jenen Rubens, der seine kleinen Kinder „kindlich“ malte – rund, lächelnd, anmutig. Sie zeigen Emotion ohne Koketterie oder Frivolität, ohne neckisch oder hintergründig zu sein wie bei Makart.

Kinder dominieren in Makarts „Modernen Amoretten“, „Abundantia“ und den Dumbafriesen. Kinder, vorwiegend nackt wie Putti, ohne Attribute, Wesen, die sich zwischen einer erhabenen himmlischen und der irdischen Welt befinden. Makart definiert sie durch Körpersprache und Ausdruck als reale Kinder, die vor dem Goldhintergrund eine oszillierende Stellung in ihrer Realpräsenz einnehmen. Sie verknüpfen den Betrachter symbolisch mit einer heilen Welt, mit dem verlorenen Paradies.

Hans Makarts Amorettendarstellung inspirierte auch den Bruder Gustav Klimts, Ernst Klimt, bei den Amoretten seines Bildes „Vor der Hochzeit. Paar mit Amoretten in der Landschaft“ (Abb. 19).¹²¹ Mit der detailgenauen Wiedergabe der Natur, in die er das junge Paar versetzt greift er die romantische Hinwendung der Päräffaeliten zur Natur auf.

Was die Dumbafriese betrifft, versetzte sich Hugo Wittmann in die Rolle des Nicolaus Dumba, des Hausherrn, und schrieb: „...er bewundert den Mann, der sich hier, umbraust vom Wirbelsturm dieser flott hingepinselten Daseinsfreuden, nachdenklicher Arbeit zu widmen vermochte.“¹²² Wobei er sich über „so viel Farbenluft“, die „aus allen Winkeln und Ecken des nicht sehr großen Raumes entgegensprudelt“ äußert, nicht jedoch über die Art der Kinderdarstellungen. Selbst an ihrem heutigen Hängungsort, einem Speisezimmer, können die Kinder irritierend wirken.

Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi nannte die „Makartsche Nacktheit“ „das ungewöhnlichste Kostüm, aber, wie alles Makartische, ein Phantasiekostüm: Traum, Schaum, Seifenblase“.¹²³

¹²¹ <http://www.bda.at/text/136/1006/5499/1> (25.10.2009): „Ein Kunstwerk von großer Seltenheit und hervorragender Bedeutung für den Bestand an Kulturgut in Österreich, dessen Ausfuhr auf Grund des derzeit gültigen Ausfuhrverbotsgesetzes für Kulturgut, BGBl 253/85, verboten ist.“

¹²² H. Wittmann, Autographe 234/14.

¹²³ L. Hevesi, 1906, S. 266f.

10 Anselm Feuerbach (1829–1880)

Zu Hans Makart, seinem Zeitgenossen, hatte Anselm Feuerbach ein ambivalentes Verhältnis. Er war sein Konkurrent, den er ablehnte, und dennoch konnte ihm der in Wien gefeierte Makart auch seine Bewunderung abringen.

10.1 Feuerbach gegen Makart

Seine Kritik an Makart äußerte er in seinem Aufsatz „Über den Makartismus“ mit dem Untertitel „Pathologische Erscheinungen in der Neuzeit“. Feuerbach konstatierte Pathologien bei der Darstellung der Figuren des umschwärmten Makart, in den „frivolen Bewegungen und den geschminkten Augenbrauen, als insbesondere in der gänzlichen Unkenntnis der menschlichen Form und Seele[...] wer in Prunkteppiche eingewickelte Schemen ohne Form und Knochen und ohne Seele für große Kunst hält“, diesem erteilt Feuerbach den Rat, sich in Italien umzusehen, „dort die Originale, sie sind alle vom tiefsten Respekt vor der Natur beseelt, und Makart hat sie nicht einmal richtig bestohlen“. Er setzte seine Tirade fort, indem er Makart „einer rapiden Dekadenz“ bezichtigte, und führte seinen Rundumschlag weiter gegen „die meisten übrigen Herren[...]die alle Gottesschöpfungen durch die photographische Maschine betrachten“.¹²⁴

10.2 Feuerbach und Makart

Beide Künstler hatten Gemeinsamkeiten. Ihre Werke tragen barocke Züge, sie standen unter dem Einfluss von Rembrandt und Peter Paul Rubens. Sie lernten an den Venezianern und setzten sich mit dem Kolorismus auseinander. Feuerbachs frühe Arbeiten legen davon ein Zeugnis ab. Carl Rahl war Feuerbachs und Makarts Lehrer.¹²⁵ Beide haben Interesse am Sujet „Kind“ in verschiedenen Altersstufen, beide malen nach Modellen. Makarts Figuren missachten gelegentlich die Anatomie, sie können fehlgeformt sein, fast bis zur Missgestaltung.¹²⁶ Feuerbachs Figuren hingegen kennzeichnet eine anatomisch richtige, plastische Gestaltung, auf die Makart wenig Wert legte. Eine einmal festgelegte Figur verwendeten sie in verschiedenen Bildkompositionen. Feuerbachs Ausrichtung an der Klassik ließ eine Welt auferstehen, die zu jener Zeit, in der er seine Werke schuf, ebenso wenig Bezug

¹²⁴ J. Allgeyer, S. 450f. A. Feuerbach, Briefe, Bd. II. S. 274 und 297: „Makart malt täglich acht Stunden, hat einen Riesenplafond fertig dieses diarrhöartige Produzieren in seiner asiatischen Trödelbude missfällt mir, und wird auch er außer Kurs kommen.“ S. 338: „Makart gehört zu den Schwächsten.“

¹²⁵ H. Uhde-Bernays, Des Meisters Gemälde, S. XIX.

¹²⁶ Das sitzende Kind der „Allegorie der Wissenschaften“ im Dumbazimmer erinnert mit seinem zu großen Schädel und den verdrehten Armen und Beinen an einen Kontorsionsten.

hatte wie Makarts neobarocke Darstellungen. Beide setzten sich über die „Banalität des Lebens“ ihrer Zeit hinweg.¹²⁷

10.3 Die Künstlerpersönlichkeit

Feuerbach bezog sich auf die griechisch-römische Antike, die italienische Renaissance und den Barock. Er kannte Pathos und Verinnerlichung, er idealisierte und setzte eine realistische Darstellungsweise ein, er formte aus allen Anregungen seine eigene Bildsprache. Die Erfordernisse der Malkunst definierte er 1848 mit den Worten: „da muß Kontur sein, da Farbe und Zeit, das ist die Hauptsache“.¹²⁸ Mit dem Akzent auf der Zeit, die er für den Schaffensprozess des Künstlers als wesentlich erachtet, steht Feuerbach in einem diametralen Verhältnis zu seinem Konkurrenten.

Feuerbach stammte, anders als Makart, aus einer Gelehrtenfamilie oder, wie Ludwig Hevesi es ausdrückte: „Ein Abkömmling von Gehirnen, nicht von Sinnen.“¹²⁹ Er genoss eine klassische humanistische Ausbildung, sein Vater Joseph Anselm Feuerbach war Professor der Philologie und Archäologie.¹³⁰ Wie sehr Anselm Feuerbach sich diesbezüglich privilegiert fühlte, drückte er in einem Aphorismus aus: „Piloty und Makart werden ewig nur große Dekorationsstaffelbilder malen, weil ihnen die absolut nötige Bildung abgeht, die ihnen gesagt haben würde, dass nur eminentes Studium zur richtigen Pforte führt.“¹³¹

Sein Onkel Ludwig Feuerbach (1804–1872), Hegelschüler und Philosoph, legte den Grundstein für die moderne Humanwissenschaft sowie für die Freudsche Psychologie. Er sprach von einer gesunden Sinnlichkeit und deren Erotik. Seiner Ansicht nach stellt das Christentum ein Hemmnis für die sinnliche Erfahrung dar. Sie wird mit dem Glauben an das Jenseits unterbunden.¹³²

Anselm Feuerbach lernte zunächst an der Akademie in Düsseldorf. Nach vier Jahren kam er nach München. Im ersten Jahr studierte und kopierte er Peter Paul Rubens, danach war er der damals einzige Schüler Carl Rahls.¹³³ Dieser hatte in München wenig Anerkennung bei seinen Zeitgenossen gefunden. Feuerbach schrieb 1850 an seine Mutter: „er hat mich von meiner

¹²⁷ J. Ecker, S. 14.

¹²⁸ H. Uhde-Bernays, Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse, S. 9.

¹²⁹ L. Hevesi. 1903, S. 225.

¹³⁰ S. Pegatzky, S. 26, 64.

¹³¹ J. Allgeyer, II, S. 459.

¹³² http://de.Wikipedia.org/wiki/Ludwig_Feuerbach, (18.3.2010.)

¹³³ J. Ecker, S. 16f.

Rubensmanier geheilt, mich reeller denken gelehrt.“¹³⁴ Feuerbach malte nun weniger nach seiner Fantasie, befasste sich mehr mit dem Studium von Natur und dem Akt.

Nach einem Studienjahr an der Akademie in Antwerpen folgte sein Aufenthalt in Paris. Hier lernte er die Zeitgenossen Gustave Courbet und Eugène Delacroix kennen. Sein Lehrer war Thomas Couture (1815–1879), der sich, wie die Akademie in Düsseldorf, an das Vorbild der Antike hielt. Couture griff zweihundert Jahre nach Velasquez, Ribera, Zurbarán, nach Caravaggio und den Holländern die Tonmalerei wieder auf.¹³⁵ Er war Hofmaler Napoleons III.

Feuerbach perfektionierte seine Technik und studierte Coutures Darstellungsweise von Kindern. Im Louvre setzte er sich mit Rembrandt, Tizian und Veronese auseinander.¹³⁶ Über Couture schrieb er: „Nicht genug danken kann ich dem Meister, welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter, pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonenkomposition zu großer Anschauung und Auffassung führte.“¹³⁷ Mit dem Parisaufenthalt war seine Ausbildung beendet.

Als freischaffender Künstler blieb er von 1854 bis 1855 in Karlsruhe. Friedrich I. von Baden-Württemberg erteilte ihm einen Auftrag: „Eine Bestellung für das großherzogliche Schloss, Kinderfriese zur Ausschmückung eines Saales.“¹³⁸ In dieser Zeit wurde ihm die Professur an der Kunstschule in Karlsruhe angeboten, die er ebenso ablehnte wie jene an der Kunstschule in Weimar vier Jahre später.

Nach der Zeit in Karlsruhe ging er nach Italien und fertigte in Venedig Kopien von Tizians Gemälden an. Nach einem Aufenthalt in Florenz kam er 1856 nach Rom, wo er für die nächsten siebzehn Jahre lebte. Von hier unternahm er Reisen in den Süden Italiens und nach Deutschland.¹³⁹ „Rom ist mein Schicksal“, schrieb er. Hier hatte er einen Kreis von Künstlern um sich, „alle Antwerpener, Gaillat und sein Schüler...“.¹⁴⁰ Unter dem Einfluss der römischen Antike veränderte sich seine Malkunst wesentlich. Er nahm die Leuchtkraft seiner Farbgebung zurück, malte in den sechziger Jahren zahlreiche erhabene, klassische Porträts und viele Kinderbilder.¹⁴¹

¹³⁴ H. Uhde-Bernays, 1963, S. 11f.

¹³⁵ K. Scheffler, S. 133.

¹³⁶ J. Ecker, S. 17

¹³⁷ A. Feuerbach, Ein Vermächtnis, S. 64.

¹³⁸ Ebenda, S. 78.

¹³⁹ J. Ecker, S. 18f.

¹⁴⁰ H. Uhde-Bernays, Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse, S. 6, 10.

¹⁴¹ http://www.bbkl.de/F/feuerbach_a.shtml (09.10.2009)

1872 vermittelte Rudolf von Eitelberger Anselm Feuerbach einen Lehrauftrag an der Akademie in Wien. 1873 erhielt er die Professur für Historienmalerei.¹⁴² Diese Tätigkeit übte er anfänglich mit Freude aus. Seine Gemälde, die er zur Weltausstellung präsentierte, hatten neben Makart keine Chance. Artikel der Presse und die Öffentlichkeit schmähten seine Kunst. Die Ursache dafür berichtete er seiner Mutter: „Die Anfeindungen liegen lediglich in der Professur[...],da sie nun auch noch Makart zum Professor machen wollen, wodurch all das, was ich lehre, paralysiert würde.“¹⁴³

Makarts Ansehen stieg unaufhörlich, das seine verblasste. Vergeblich wartete er auf die großen Aufträge, die sein Konkurrent so reichlich erhielt. Der Aufenthalt in Wien wurde für Feuerbach untragbar. Enttäuscht kehrte er, mit einigen Unterbrechungen, für den Rest seines Lebens 1876 nach Venedig zurück, an jenen Ort, wo er schon 1855 meinte: „Was soll ich von den Venezianern sagen, das ist eine Bruderschaft der echten Farbe, kurz, sie müssen so sein, wie sie sind[...] ich bin da, wo ich sein muss“ und wo er 1880 starb.¹⁴⁴

Von den Gemälden für die Aula der Wiener Akademie, dem „Sieg der Kultur über die rohen Naturkräfte“, konnte er nur den „Titanensturz“ in Marouflage-Technik 1879 vollenden. Sein Bildnis von Kaiser Ludwig in Nürnberg und der „Titanensturz“ werden „mit der großen zeitgenössischen Historienmalerei in Deutschland“ verglichen.¹⁴⁵

10.4 Feuerbachs Kinderfiguren

Kinder waren für Feuerbach seit den Düsseldorfer Akademie Jahren seine Studienobjekte. In den 1860er-Jahren in Rom entstanden viele seiner Kinderbilder. „Das römische Kind ist der Keim zu allem menschlichen Schauen in der Kunst“, stellte der Künstler fest.¹⁴⁶ Er malte sie unmittelbar, mit ihrem natürlichen Ausdruck und zwanglosen Verhalten. Kinderdarstellungen nahmen allmählich einen großen Anteil in seinem Œuvre ein, bildeten das Bildprogramm ohne Assistenz von Erwachsenen. Seine Modelle konnten sich in seinem Atelier

¹⁴² E. Konecny, 1986, Nicolaus Dumbas Beziehung zur Akademie wird angeführt. 1872 schenkte er der Akademie eine Kartonzeichnung von Bonaventura Genelli (1798–1868). Zur Eröffnung des Akademiegebäudes 1876 wird Dumba um eine Förderung gebeten. 1880 wird er Ehrenmitglied der Akademie. Karl Kundmann richtet als Rektor ein Dankschreiben an Dumba, in dem von Dumbas „unbegrenzter Liebe für die Kunst“ zu lesen ist. Mit den Studenten soll Dumba in einer engen Verbindung gestanden sein. Siehe S. 44f.

¹⁴³ A. Feuerbach, Briefe, Bd. II. S. 301.

¹⁴⁴ H. Uhde-Bernays, Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse, S. 13.

¹⁴⁵ J. Ecker, S. 14; H. Uhde-Bernays, Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse, S. 13.

¹⁴⁶ A. Feuerbach, Ein Vermächtnis, S. 100.

ungezwungen bewegen, daneben malte er auch nach Gipsmodellen.¹⁴⁷ Seine aufmerksame Beobachtung der Modelle ließ ihn anatomisch richtige Proportionen malen.

Vergleichbar sind Feuerbachs Allegorien für Schloss Karlsruhe und jene Hans Makarts für das Arbeitszimmer von Nicolaus Dumba. Beide Künstler lassen Kinder Tätigkeiten ausüben, die nicht ihrem Alter entsprechen. Die Kinder wirken mit ihrer Körperhaltung oder ihren Blicken sinnlich, erotisch, sowohl bei Makart als auch bei Feuerbach, dessen Bubendarstellungen in dieser Hinsicht keineswegs hinter seinem Konkurrenten zurückstehen. Beispielhaft genannt seien seine „Balgende Buben“ und deren Gegenstück, das „Kinderständchen“, in zwei Fassungen (Abb. 20).¹⁴⁸ In dieser musizieren zwei Kindergruppen in einer Landschaft, bringen dem schlafenden Kind der dritten, rechten Gruppe ein Ständchen dar. Letztere wird später, als Ausschnitt (Abb. 48) einer Szene in Makarts „Handel und Industrie“ gegenübergestellt.

Feuerbach malte bevorzugt Kleinkinder bis zu einem Alter von circa sechs Jahren, die meist an Putti denken lassen, und Kinder in der Präpubertät. Seine Vorliebe für die Jüngsten wurde ihm in Rom zum Problem: Seine Bilder wurden für eine Ausstellung nicht angenommen.¹⁴⁹ Feuerbachs Kinder, miteinander herumbalgend, sich umarmend, engen Körperkontakt haltend, wie bei einem spielerischen Kampf, sind vordergründig spielende Kinder. Ihre erotische Wirkung macht die Vorstellung bewusst, Erwachsene zu betrachten.

Von einigen Kinderporträts abgesehen, halten sich die Kinder in Feuerbachs Gemälden in der freien Natur auf. Er charakterisiert ihr Umfeld genau – Wiesen, Bäume, Sträucher, Felsen oder Gewässer sind getreu angegeben. Inmitten der Natur erscheint die Nacktheit der Kinder selbstverständlich. Er malte überwiegend nackte Buben, die Putti gleichen, ohne deren Attribute zu besitzen. Meist sind sie losgelöst von einer religiösen oder mythologischen Einbindung, wenngleich solche Assoziationen bei ihrer Betrachtung entstehen.

Er wendete für seine Kinderbilder wissentlich besondere Sorgfalt und viel Zeit auf. „Ich will alles aufbieten, jedes so nett zu malen, damit sie nicht eifersüchtig aufeinander werden.“

¹⁴⁷ A. Feuerbach, Briefe, Bd. I, S. 179: Aus München schrieb er: „ich laß ein Kind herumlaufen, und was ich erhaschen kann, zeichne ich dann auf der Pinakothek nach Gips.“ S. 181: „Ich hab zwei lebensgroße Kinderköpfe nach der Natur gemalt und mir gute antike Gipskinder angeschafft, und so schließ’ ich mich ab und versenke mich ganz hinein, jedes Köpfchen muss lieblich und hell heraussehen. Ich will meine äußerste Kraft aufwenden, das Herumhudeln habe ich jetzt zum Ekel satt; nur auf diesem Weg finde ich Ruhe wieder, ich kann ausharren, denn der Gegenstand ist zu lieblich, zu fesselnd, man kann schwärmen darin, eine Fülle der mannigfachen Charaktere“.

¹⁴⁸ J. Ecker, S. 205. Feuerbach beabsichtigte, diese Bilder dem Großherzog von Weimar vorzulegen.

¹⁴⁹ A. Feuerbach, Briefe, Bd. I, S. 568. Am 14. April 1860 schreibt er seiner Mutter: „Du weißt, daß ich nicht ausstelle[...], da man mir Schwierigkeiten machte, wegen dreijähriger nackten Buben.“

Dieser Satz gibt über seine innere Beziehung zu „seinen Kindern“ einigen Aufschluss. Die erst später aufkommende Psychoanalyse fände hier eine Aufgabe.

11 Exkurs

11.1 Optische Hilfsmittel

Optische Hilfsmittel wie Linsen, eine *camera obscura* (lat. dunkle Kammer), die den Malern seit dem elften Jahrhundert zur Motiverfassung diente, Schwarzspegel und eine *camera lucida* haben in der Malerei eine lange Tradition.¹⁵⁰ Sie dienten als Zeichenhilfe, für die Perspektive und Motivsuche. Mit diesen Hilfsmitteln konnten Bilder an eine Wand projiziert werden. Erst mit der Entwicklung der Fotografie standen der bildenden Kunst Bilder zur Verfügung, die mit chemischen Mitteln fixiert wurden.

11.2 Fotografie

1822 soll Joseph Nicéphore Niépce das erste fotografische Bild mit einer *camera obscura* zustande gebracht haben. Mit einer Prismenlinse konnte das seitenverkehrte und auf dem Kopf stehende Bild der *camera obscura* orthograd festgehalten werden. Sein Verfahren wurde von Louis Jacques Mandé Daguerre bis 1839 weiter entwickelt.¹⁵¹ Fotografien erhielten am Beginn der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bald den Status eines Kunstwerks, fanden zunehmendes Interesse.

Unter dem Vorsitz von Rudolf von Eitelberger hatte im Rahmen der Wiener Weltausstellung 1873 ein wissenschaftlicher Kongress die Fotografie zum Thema.¹⁵²

Viele Maler, nicht nur Hans Makart, verwendeten für ihre Gemälde die Fotografie.¹⁵³

Julia Margaret Cameron und Lewis Carroll waren die Ersten, die sich der künstlerischen Fotografie widmeten.¹⁵⁴ Carroll wurde mit seinen Fotografien kleiner Mädchen rasch bekannt und berichtigt.

¹⁵⁰ M. Koller, Bd. 1, S. 392. Als Schwarzspegel, „Lorrain-Glas“, wird ein leicht konvexes Glas bezeichnet, das in verschiedenen Farbtönen unterlegt ist. Claude Lorrain (1600–1682) verwendete es für seine Landschaftsbilder. Im Großen Brockhaus, neuntes Band, Wiesbaden 1956, S. 174, heißt es dazu: „Die einfache *camera obscura* ohne Linse ...um 1000 bei Ibn Al-Halham... um 1500 bei Leonardo da Vinci.“Die *camera lucida* arbeitete mit einem Prisma:

¹⁵¹ Der Große Brockhaus, 9. Band, S. 174, Wiesbaden 1956.

¹⁵² E. Springer, S. 267, 271, 512.

¹⁵³ M. Kühn, H. Roosen-Runge, R. E. Straub, M. Koller, Bd. 1, S. 392f.

12 Lewis Carroll

12.1 Fotografie kleiner Mädchen

Carroll fertigte seine Fotografien in einer tonigen, braunen Technik. Mit dem Hell-Dunkel erinnern sie an Rembrandts Sepia-Zeichnungen, aber auch an Makart.

Das Motiv des Kleinkindes ist bei Carroll besonders häufig anzutreffen. Mit kleinen Kindern aus seinem Bekanntenkreis inszenierte Lewis Carroll „lebende Bilder“, die er dann fotografierte und die allseits sehr geschätzt waren. Oft stellte er die Kinder in ein mythologisches Geschehen oder er verkleidete sie mit Kostümen oder er stellte sie nackt, anmutig, kokett, lasziv, erotische Fantasien erweckend dar (Abb.21/I-IV). Carroll ließ seine Schwarz-weiß-Bilder, nackte Mädchen in der Landschaft, von Anne Lydia Bond kolorieren.¹⁵⁵

Das von Carroll am häufigsten fotografierte Kleinkind war Alice Pleasance Liddell (Abb.22), Tochter des ihm befreundeten Dekans eines Colleges in Oxford. Sie inspirierte ihn für das Märchen „Alice im Wunderland“, das 1865 erschien.¹⁵⁶ Eine andere Alice, die neunjährige Alice Ellen Terry die als Ellen Terry (1847–1928) eine große Berühmtheit der englischen Theaterbühne wurde, vergleichbar mit der Italienerin Eleonora Duse oder mit Sarah Bernhardt, die in Frankreich große Triumphe feierte –, sah der siebenundzwanzigjährige Carroll bei deren erstem Bühnenauftritt in Shakespeares „Wintermärchen“ 1856. Die Faszination, die sie auf ihn ausübte, ist aus seiner Tagebucheintragung ersichtlich: “especially admired the acting of Mamillius, Ellen Terry, a beautiful little creature, who played with remarkable spirit and ease”.¹⁵⁷

Von der sechszehnjährigen Ellen Terry (Abb.23) fertigte Julia Margaret Cameron eine Portätfotografie an. In der klassischen Tondoform präsentiert sie eine in sich versunkene junge Frau, deren linke Wange bis zum Schultergürtel sowie deren zweiter und dritter Finger der linken Hand von einer seitlichen Lichtquelle aus dem Hintergrund angestrahlt werden. Das Licht dient der Hervorhebung und Modellierung durch die Schattenbildung. Die Wirkung

¹⁵⁴ Lewis Carroll, 1976, Vorwort: Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898) war Professor für Mathematik, Logiker, fotografierte und schrieb Märchen und Gedichte unter dem Pseudonym „Lewis Carroll“. 1998, S. 1235: 1861 Weihe zum Diakon.

¹⁵⁵ [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch_Beatrice_\(Lewis_Carroll,_30.07.187\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch_Beatrice_(Lewis_Carroll,_30.07.187).jpg), (10.09.2009).

¹⁵⁶ http://de.encyclopedia.msn.com/text_761562250__0/Lewis_Carroll.html (04.11.2009), Dr. Thomas Köster, Chefredakteur. Will Brooker aus dem Tagebuch Lewis Carrolls über seine Beziehung zu Alice “the once so intimately known and loved Alice“, Vorwort, S. XIII.

¹⁵⁷ <http://the-camerino-players.com/britishtheatre/ElleenTerryEarly.html> (04.11.2009) Tagebucheintragung aus “The Golden Age of British Theatre(1880-1920)” by Henry Higgins, S. 2.

der beleuchteten und klar gezeichneten Regionen wird durch den nach außen verschwommenen Hintergrund verstärkt. Die Eigenheit, einzelne Partien genau auszuarbeiten und andere flüchtig, skizzenhaft – „*non finito*“ – zu belassen, ist beim Makartfries des Dumbazimmers eine durchgehend angewendete Methode.

12.2 Alice im Wunderland

Carroll, der englische Universitätslehrer für Mathematik, wird als menschenfremd beschrieben, in der Gegenwart von Kindern soll er hingegen einfallsreich und voll der Fantasien gewesen sein. Wie weit er in seiner Zuneigung zu kleinen Mädchen stets die Kontrolle walten ließ, ist nicht bekannt. Er beendete 1880 seine fotografische Arbeit. Ob dies auf Betreiben der Eltern der kleinen Mädchen, auf die Empörung der Gesellschaft über seine Nacktaufnahmen oder auf andere Gründe zurückgeht, darüber gibt es nur Vermutungen.

Seine „Briefe an kleine Mädchen“ haben mit der Traumanalyse Sigmund Freuds eine Gemeinsamkeit – den Ausgang von einem Ereignis, realiter oder träumend, aus dem sich Assoziationsketten ergeben. Freud analysierte diese und entdeckte einen neuen Sinn, Carroll schmückte sie bis zur Unsinnigkeit und Absurdität weiter aus.

Seine Briefe beendete er unterschiedlich mit den Worten: „Herzlichst, Dein Dich liebender Freund, Dein Dich liebender Onkel, Freund“, er schickte Küsse oder beendete sein Schreiben völlig unverfänglich mit ergebenen Grüßen. An „Meine liebe Mary“ schreibt er über die Befürchtung, die ihn quälte, weil er sie schon lange nicht mehr gesehen habe, und Mary könnte „die Gelegenheit ergriffen haben[...]um erwachsen zu werden“. Am 11. Mai 1872 informiert er Mary über die Fertigstellung seines Fotostudios über seinen Zimmern, er „mache fast jeden Tag Bilder[...]bring Dein schönstes Theaterkostüm mit“.¹⁵⁸

Einem anderen Mädchen, Jessie Sinclair, gestand er seine Vorliebe für Haare, „bloß müßten die immer den Kopf eines kleinen Mädchens unter sich haben, auf dem sie wachsen können“.¹⁵⁹

Mit einem Mädchen namens Phoebe verbrachte er vier Tage „fast den ganzen Tag am Strand“, wo das „sehr reizende Kind“ im Sand spielte. Danach beklagte er seine Einsamkeit und erinnerte sich, „daß meine kleine Freundin eine Seele hatte und nicht nur einen Körper“.¹⁶⁰

¹⁵⁸ L. Carroll, 1976, S. 25, 42, 57, 59.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 74.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 116.

13 Sigmund Freuds Analyse

Sigmund Freud, 1865 geborenen, untersuchte das Verhalten von Menschen, die festgelegte Konventionen überschreiten. Sein Interesse galt der gesellschaftlich-kulturellen Ebene, Moralbegriffen, Schein und Wirklichkeit, Bewusstem und Unbewusstem sowie dem Traumerlebnis.¹⁶¹ Er deckte die Scheinmoral und das Verschweigen auf, stellte die Frage nach der Sexualität, beschrieb lustbetonte menschliche Triebe schon des kleinen Kindes, das diese unter Kontrolle zu bringen lernt und die Belohnung dafür in der persönlichen Anerkennung erhält. Er spürte der Verdeckung und Verdrängung nach, die sich im Alltag als „Freudscher Versprecher“ äußern kann.

In den 1930er-Jahren wurden die Person Lewis Carroll und seine Erzählung „Alice im Wunderland“ mit den Methoden der Freudschen Analyse neu betrachtet.¹⁶² Darüber berichtet Will Brooker, Professor für Kommunikationswissenschaften an der Londoner Kingston Universität, 2004 in seinem Werk „Alice’s Adventures: Lewis Carroll in popular culture“. Alice und Carroll wurden zum kulturellen Mythos, zu Ikonen, oft weit entfernt von den historischen Personen. Er zeigt den Weg der „Alice“ zur Pop-Ikone auf, ihre Präsenz in Cartoon, Film, Videospiel, Theater und berichtet über ihre derzeitigen Fanclubs. Aus der von Brooker von 1990 bis 2000 recherchierten Literatur ergeben sich zwei verschiedene Stränge: Carroll mit seiner Muse Alice als unschuldiger „Heiliger“, dessen zeitloser geistreicher und fantasievoller Kinderklassiker Welterfolg hatte, und der sexuell zweideutige Carroll mit einem leisem Unterton der Perversion, dessen Obsession Alice war.

Carrolls handgeschriebene Tagebücher dienten Brooker zur Beweisführung.

Carrolls Kinderbuch wurde in viele Sprachen übersetzt und sogar in China und Japan herausgegeben. Die russische Version ist eine Arbeit von Vladimir Nabokow, der mit seinem 1955 erschienenen Ehebrecherroman „Lolita“ berühmt wurde. In diesem Werk lebte der Protagonist seine Pädophilie aus.¹⁶³ Als Vorlage diente ihm, neben anderen Schriftstellern, Lewis Carroll.¹⁶⁴

¹⁶¹ Ärzte Woche, S. 45: Sigmund Freud veröffentlichte sein Hauptwerk „Die Traumdeutung“ 1899. Damit begann die Psychoanalyse. Er unterteilte die psychosexuelle Entwicklung des Kindes in acht Phasen, entsprechend den ersten acht Lebensjahren mit dem fließenden Übergang zur Pubertät.

¹⁶² Will Brooker über Anthony M.E. Goldschmidt, der 1933 „Alice in Wonderland Psycho-Analysed“ herausbrachte, das als Parodie Freuds angesehen wurde, entdeckte er doch, das Hinunterfallen Alice in einen Hasenbau sei „perhaps the best known symbol of coitus“. –aus Vorwort Will Brooker, S. XVI.

¹⁶³ Der Große Brockhaus, Bd. 6, Wiesbaden 1955, S. 592. Der Begriff der Pädophilie wurde vom Psychiater Richard von Krafft-Ebing (1840–1902) eingeführt, sein Hauptwerk ist die „*Psychopathia sexualis*“ aus 1886.

¹⁶⁴ [http://de.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(Roman\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Lolita_(Roman)) (08.112009)

Die Bekanntheit von „Alice im Wunderland“ zeigt auch der in die Medizin eingegangene Begriff des „Alice im Wunderland“-Syndroms, mit dem eine bestimmte Form der kindlichen Migräne erfasst wird, bei der es zu Wahrnehmungsstörungen kommt.

In dem Wissen um Sigmund Freuds Kenntnisse des Unbewussten und nach dem Vorbild von Alice im Wunderland“ suchten experimentierfreudige Kreise in den 1920er-Jahren innere Erregungszustände, eine Erweiterung der Wahrnehmung zu evozieren. Wie bei Alice, bei der es zu einer solchen gekommen war – ihre Körpermaße veränderten sich, nachdem sie von einem Pilz abgeissen hatte – suchten die Künstler mittels Drogen Kreatives auf Papier zu bringen. Mit den aus dem Unbewussten auftauchenden Vorgängen des Malens oder Schreibens befasste sich André Breton in seinem „Ersten surrealistischen Manifest“. Als Automatismus, als „Ecriture automatique“ wurden unbewusste schreibende oder malende Bewegungsabläufe zu einem Ausdrucksmittel der Surrealisten.

14 Die Familie Dumba

In den Jahren 1865 bis 1866 ließen sich Nicolaus und sein Bruder Michael Dumba, der Erstgeborene, ein Palais am Wiener Parkring 4 vier errichten. Den Auftrag erhielten die Architekten Johann Romano von Ringe und August Schwendenwein von Lonauberg. Das zwei Stockwerk hohe Gebäude im ersten Wiener Gemeindebezirk erstreckt sich von der Zedlitzgasse zum Parkring vier, wo sich der Eingang befindet. Unauffällig fügt sich das Palais in das Ensemble der anschließenden Häuser.

Hier trafen sich Künstler, Wissenschaftler und die Wiener Gesellschaft. Gleichzeitig beherbergte das Palais auch die Firma „Gebrüder M. Dumba“.¹⁶⁵ Nicolaus Dumba wurde zum Ehrenbürger von Wien ernannt und gehörte bis zu seinem Tod dem Herrenhaus an. Er erhielt in- und ausländische Orden sowie Auszeichnungen und übte maßgeblichen Einfluss auf Politik, Wirtschaft und Kunst aus.¹⁶⁶

Nicolaus' Reichtum basierte auf den Handelsbeziehungen mit dem Osmanischen Reich, dem Orient, deren Grundstein sein Vater gelegt hatte. Er besaß Anteile an der „Ersten Spar-Casse“ in Wien und war Eigentümer der Tattendorfer Baumwollspinnerei im Raum Baden in Niederösterreich.¹⁶⁷ In den Spinnerei- und Weberei-Fabriken waren viele Kinder als

¹⁶⁵ R. Franz, S. 79.

¹⁶⁶ N. Rubey, S. 9f.

¹⁶⁷ T. Natter, S. 19f. Für den Kunsthistoriker Natter war Nicolaus Dumba ein „Newcomer“, den er gleichzeitig zum Baron nobilitierte (S. 18).

Arbeitskräfte eingesetzt. Die herrschende Gesetzeslage ermöglichte die Kinderarbeit, die eine lange Tradition hatte, allerdings verschärfte sich im neunzehnten Jahrhundert die Ausbeutung der Kinder. Ob Dumbas Engagement im sozialen Bereich eine Kompensation seiner gegenwärtigen Situation war, darüber können nur Vermutungen angestellt werden – ebenso wie über die reichliche Präsenz von Kindern in den Szenen des Dumbazimmers, hier wohl im Einverständnis, wenn nicht auf Anweisung des Auftraggebers.

Nicolaus Dumba hatte nur eine Tochter, Irene, und wird als sehr familienfreundlich beschrieben.¹⁶⁸ Das Schicksal von Kindern war ihm sichtlich ein Anliegen. Dafür sprechen seine humanitären und karitativen Tätigkeiten.

Erholungsbedürftige Kinder konnten sich während der Sommermonate auf seinem Landsitz in Liezen erholen. In Tattendorf finanzierte er eine Schule und kümmerte sich finanziell um die Kindergartenkinder. Sie erhielten regelmäßig Kleider und Süßigkeiten - eine Gepflogenheit, die seine Ehefrau und seine Tochter auch nach seinem Tod fort setzten – und erfüllte ihre Weihnachtswünsche. Daneben unterstützte er den Verein der „Kinderfreunde“ und nahm sich verwahrloster Kinder an. Alle Kinder sollten eine Schulbildung erhalten, inbegriffen Gehörgeschädigte oder Blinde. Ein besonderes Anliegen war ihm die Förderung des Musikunterrichts.¹⁶⁹

Sein Vermögen ermöglichte Nicolaus Dumba neben der Unterstützung vieler karitativer Einrichtungen sein Mäzenatentum und das Sammeln von Kunst. Sein Interesse galt besonders der Musik und der bildenden Kunst aller Bereiche. Er war unter anderem an der Errichtung des Parlaments, des Künstlerhauses und des Wiener Musikvereins beteiligt.¹⁷⁰ Nicolaus Dumba war Gründungsmitglied des Museums für Kunst und Industrie, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, Vorstandsmitglied des Wiener Männergesangs-Vereins, der einen Dumba-Marsch komponierte. Seine Begeisterung für Franz Schubert ließ ihn Schuberts Handschriften und Nachlass erwerben, die er der Stadt Wien vermachte. Heute befinden sich

¹⁶⁸ E. Konecny, 1970, S. 232f, 553: Seine Lebenserfahrung und seine Liebe und Fürsorge in Hinblick auf seine Tochter lässt sein Testament erkennen: „Ich habe keinen anderen Wunsch als sie glücklich zu wissen und wenn sie unverehelicht geblieben(,) möge sie sich keinen Vorwurf machen(,) nur soll sie sich hüten(,) nicht in späteren Jahren von irgend einem Bewerber(,) der auf ihr Vermögen speculirt(,) betört zu werden, denn über dem Alter von 35 Jahren spielt nur Interesse(,) nicht Liebe bei Heiraths-Candidaten eine Rolle.“

¹⁶⁹ E. Konecny, 1986, S. 99, 101, 179: „Auch seine Fabrikarbeiter der Tattendorfer Spinnerei beschenkte er zu Weihnachten reichlich. Er sorgte für erwachsene Blinde, Taubstumme, Polizeiwitwen und Waisen, hilflose Entlassene aus Irrenanstalten, Militärveteranen und vieles mehr. Beispielhaft genannt, seine Ehrenmitgliedschaft des Zentralvereins für Lehrlingsunterbringung in Wien.“

¹⁷⁰ E. Springer, Bd. II, S. 536f. Das Künstlerhaus wurde 1861 als „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“ gegründet und verfügte auch über Ausstellungsräume.

Schuberts Autografen im Besitz des Wiener Musikvereins. Johann Strauß Sohn widmete Nicolaus Dumba den Walzer „Neu Wien“.¹⁷¹

Posthum wurde einem Straßenzug, der entlang des Wiener Musikvereins führt, der Name „Dumbastraße“ verliehen.

Hans Makart erhielt vom Nicolaus Dumba den Auftrag zur künstlerischen Ausgestaltung seines Arbeitszimmers. Dumbas Einfluss auf die Ausführung der Gemälde ist in Bezug auf die an Tizian orientierte Farbigkeit bekannt.¹⁷² Darüber hinaus dokumentieren zwei Figuren der Dumbafriese mit Gesichtszügen von Familienmitgliedern die Einflussnahme Dumbas.

Die Fertigstellung des Arbeitszimmer erfolgte 1873.¹⁷³ Die Anerkennung des Makartschen Gesamtkunstwerks ergibt sich aus der testamentarischen Verfügung Nicolaus Dumbas, der zufolge das Arbeitszimmer nach seinem Ableben in seinem Palais erhalten bleiben sollte.

Dumba griff, wie auch weitere Räume seines Palais beweisen, neue Strömungen auf.

So beschäftigte er Gustav Klimt für das Musikzimmer, dieser stellte die Supraporte 1898 fertig.¹⁷⁴ Franz Matsch schuf Gemälde für das Speisezimmer und für den Wintergarten gestaltete er einen Brunnen, bestehend aus „einer Marmorplastik, geschliffenem Krystallglas und aus zierlicher Figurenmalerei auf Marmor“.¹⁷⁵

15 Das Dumbazimmer

Schwerpunkt dieser Arbeit. sind Makarts Gemälde des Arbeitszimmers, die den bedeutendsten Anteil des von ihm geschaffenen Gesamtkunstwerks bilden. Sie waren der Öffentlichkeit nie zugänglich, ihr jedoch über die Presse und die Kunstliteratur bekannt.¹⁷⁶

Ludwig Hevesi war mit dieser Art der Information nicht zufrieden und merkte an: „Wenn ich mich je über irgend etwas der Art noch wundern konnte, so ist es, dass über dieses Zimmer nicht mehr geredet worden ist.“¹⁷⁷

¹⁷¹ N. Rubey, S. 10ff.

¹⁷² Neue Freie Presse, 25. 3.1900,Nr. 12782, Feuilleton „Mäcenat“, , S. 1f. Dumba wollte sichergehen, dass er die ihm sehr vertrauten Gemälde Tizians richtig im Gedächtnis hatte. Ein Vergleich in Venedig mit „seinen Makarts“ soll ihn übergücklich gemacht haben.

¹⁷³ G. Frodl, 1974, S. 19.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 19.

¹⁷⁵ E. Konecny, 1970, S. 63. L. Hevesi, 1903, S. 285.

¹⁷⁶ L. Hevesi, 1903, S. 285.

¹⁷⁷ L. Hevesi, 1877, S. 361

Ludwig Hevesi begeisterte sich daran und nannte „dieses Zimmer das schönste in Wien, da die Totalwirkung des Ganzen ebenso bezaubert, als das Einzelne reizend witzig erfunden, sinnvoll gegliedert ist“.¹⁷⁸

Rudolf von Eitelberger sah es als Makarts „schönste Schöpfung“.¹⁷⁹ Ludwig Hevesi erkannte die Bedeutung des Arbeitszimmers in der Wegbereitung für die Sezession.¹⁸⁰

15.1 Der Originalzustand

An das große Eckzimmer der Beletage des Palais Dumba erinnern heute nur mehr ein Aquarell (Abb. 24) Rudolf von Alts und eine Fotografie nach jenem Aquarell Alts das 1979 im Rahmen einer Ausstellung im Wiener Künstlerhaus gestohlen wurde. Hans Temple stellte 1897 in einem Ölgemälde (Abb.25) eine „Sitzung des Makart-Denkmalkomitees im Palais Dumba“ dar.¹⁸¹

Diese einzigen Zeitzeugen ermöglichen eine Vorstellung des Raumes von dem detailreich die Innenausstattung wiedergegeben wird: Möbel, Bücher, einige Skulpturen und eine große Anzahl von Dekorationsgegenständen an den Wänden: Waffen Metallgegenstände, Musikinstrumente – Wiedergabe eines *horror vacui*.

Temples Bild informiert auch über die Raumbeleuchtung: Am Bücherschrank ist eine weiße Glaskugel mit einem Metallarm befestigt. Elektrischer Strom wurde seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts auch in privaten Räumen verwendet. Im Arbeitszimmer Nicolaus Dumbas gab es, im Unterschied zu den anderen Räumen des Palais, keine Deckenbeleuchtung, da das Deckengemälde keine Installation ermöglichte. Gewiss ein Grund für die Käufer der Dumbafriese von einem Erwerb des Deckengemäldes Abstand zu nehmen, als es ihnen angeboten wurde.

15.2 Ausstattung

Der Stilpluralismus im Historismus warf die Frage auf, welcher der richtige Stil sei und wie die Kunstwerke richtig zu betrachten wären. Die Ausstattung des Palais Dumba setzte die Tradition fort, die im neunzehnten Jahrhundert für die Einrichtung von Arbeits- und

¹⁷⁸ L. Hevesi, 1888, S. 320

¹⁷⁹ Ebenda, S. 40

¹⁸⁰ L. Hevesi, 1906, S. 265f.

¹⁸¹ E. Konecny, 1986, S. 208. Die Aquarelle waren Legate der Familie Dumba für das Wien-Museum, Inv. Nr. 58124 und Inv. Nr. 58 125. Temples Ölgemälde, ein Geschenk von Marie Dumba an das Wien-Museum, Inv. Nr. 55393 entstand anlässlich der Zusammenkunft der Freunde Dumbas zur Schaffung eines Denkmals für Hans Makart, das sich heute im Stadtpark befindet. Auf dem Bild: Eduard von Lichtenfels, Caspar von Zumbusch, Heinrich von Angeli, Karl Kundmann, Anton Scharff, Rudolf von Alt, Nikolaus Dumba und Otto Benndorf

Empfangsräumen als geeigneten Stil die Renaissance ansah, während Gesellschaftsräume barock gehalten waren. Renata Mikula weist auf die Bedeutung „der deutschen Renaissance“ für das „Nationalgefühl“ hin.¹⁸² Die „altdeutsche oder germanische“ Gotik war anfänglich erklärtes Vorbild, auf dem Gebiet der Architektur vertreten von Friedrich August Stache und seinem berühmteren Onkel Heinrich Ferstl sowie Friedrich Schmidt.¹⁸³

Makart schuf das Arbeitszimmer in Anlehnung an sein Atelier, beides Beweise für seine Freude an Dekoration und sein Repräsentationsbedürfnis. Wie Rubens in Antwerpen hatte auch Makart in seinem Haus die Wohnräume unter einem Dach mit seinem Atelier. Dieses war nicht nur Werkstatt, sondern auch Ausstellungsraum und Zentrum der Wiener Gesellschaft, wo Künstler, Bürger und Adelige verkehrten.

Makart entwarf das Arbeitszimmer bis ins kleinste Detail selbst. Er komponierte ganz im barocken Gedanken des Gesamtkunstwerks eine Einheit von Möbeln, Skulpturen, Kunstgewerbegegenständen und Gemälden. Als Ausstattungsbestandteil dominierten seine Bilder, ohne Geschichten zu erzählen, ohne Inhalte zu vermitteln. Die Raumgestaltung ist auf die Bilddarstellung abgestimmt, Überfluss herrscht in beiden vor.

Die überbordende Fülle an Ausstattungsgegenständen seines Ateliers hatte Makart im Arbeitszimmer jedoch zurückgenommen. Schwere Stoffe, verschwenderisch im Atelier drapiert, fanden sich im Dumbazimmer nicht mehr. Nur mit Jalousien an den drei Fenstern konnte zu viel Sonneneinstrahlung abgehalten werden. Die verschwenderische Anordnung von Brokaten, Seiden und Teppichen des Atelierraums ist hier in den Gemälden gegeben, die ebenso wie die Harnische, Metallgefäße und viele andere Dekorationsgegenstände zum Teil äußerst detailgetreu dargestellt sind. Den senkrechten Wänden der Bücherregale waren Hermen vorgesetzt in der „Allegorie der Bildhauerei“ wird eine Herme bearbeitet.

Auf einer Staffelei im Raum befand sich ein Porträt von Irene, der achtjährigen Tochter des Hausherrn, von Heinrich von Angeli. Ihr begegnete man in der „Landwirtschaft“ wieder. Mit dem Inkarnat und den schwarzen Haaren vertritt sie einen südlichen Typus. Die Anspielung auf Griechenland erfolgt bei Angeli mit einem weißen Gewand, das über die Schulter geführt ist. Ludwig Hevesi beschreibt sie als „eine junge Wienerin von mattem griechischem Teint“.¹⁸⁴

¹⁸² R. Mikula, 1971, S. 13.

¹⁸³ E. Springer, Bd. II, S. 277, Friedrich Stache war wesentlich für die Aufbringung der finanziellen Mittel zur Errichtung des Künstlerhauses, Versammlungsort der bildenden Kunst, 1868 fertiggestellt. Nicolaus Dumba war einer der Mäzene.

¹⁸⁴ L. Hevesi, 1909, S. 362.

Hans Makart vereinte in den Wandgemälden verschiedene Gattungen: Porträtmalerei mit allegorischer Darstellung, Stillleben und knappste Architektur- oder Landschaftsangaben. Seine Figuren verkleidete er mit ausgefallenen, fantasievollen Roben, hüllte sie in zarte Stoffe, schwere Brokate oder Seiden. „Lebende Bilder“ wurden auf der Leinwand szenisch aneinandergefügt.

16 Die Friesform

In der Antike wurde ein bandartiges Ornament, eine Bauzier, als Fries bezeichnet. Es konnte mit Malereien oder Reliefs gestaltet sein. Im weiteren Sinn galt diese Bezeichnung für streifenförmige Motive an Sarkophagen und anderen Behältern. Renaissance und Barock setzten Frieze mit Putti in römisch-antiker Art zum Schmuck der Gebäude ein.

Im Zusammenhang mit dem Interesse an archäologischen Grabungen im achtzehnten Jahrhundert und der Verbringung großer Teile des Parthenonfrieses in das Britische Museum von London zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde das Fries in dieser Zeit wieder aktuell.¹⁸⁵ Sehr beliebt waren Eros- und Amorettenfrieze. Sie beruhen auf antiken Vorbildern.

16.1 Makarts Frieze

Makarts Festzug 1879 zu Ehren des Kaisers mit seiner Abfolge von Figurengruppen, lebenden Bildern lässt sich im weiteren Sinne als Fries erkennen. Die dafür vorhandenen 41 Skizzen, Öl auf Leinwand, hat Gerbert Frodl in seinem Werkverzeichnis erfasst (WV319/1-41). Mit dem Festzug beabsichtigte Hans Makart keine Apotheose des Herrschers oder des Klerus wie im Barock, sondern ein Zeichen der Verbundenheit des emanzipierten Bürgertums, der Handwerke, Berufe und der Industrie mit dem Kaiserhaus.“¹⁸⁶ Als Raumschmuck hat Makart seine Gemälde in Friesform entworfen.

16.1.1 Puttenfries

Diese kleine Ölskizze (Abb. 26) wurde erstmals 2007 veröffentlicht und ist nicht im Werkverzeichnis enthalten.¹⁸⁷ Makart malte um 1870 sechs Putti in einer Landschaft. Sie sitzen auf dem Rasen, umgeben von Blumen, mit denen sie sich befassen. Das Fries enthält

¹⁸⁵ U. Kueh-Hoppe, S. 17. Johann Winckelmann (1717–1768) begründete die empirische archäologische Wissenschaft. Lord Elgin brachte mehr als die Hälfte des bekanntesten Frieses der Antike, des Parthenonfrieses der Akropolis aus 460 v. Chr., nach London.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 52, G. Frodl, 1974, S. 370.

¹⁸⁷ N. Schaffer, S. 112; T. Ebner, N. Schaffer, S. 244.

Elemente aus der „Landwirtschaft“ des Dumazimmers – eine Steintreppe, die hier an den rechten Bildrand gerückt ist sowie eine mit Blumen gefüllte Steinvase. Ähnlich der „Landwirtschaft“ wird der Hintergrund mit einem blauen Himmel angegeben, allerdings nur in der rechten Bildhälfte. Links bildet ein dichtes Astwerk mit Baumstämmen die Folie für die Figuren. Eine dunkelhäutige sitzende Rückenfigur bildet den Kontrast zu den anderen Putti. Sie tragen zarte Kleider, Blumen in den Haaren und sind in abwechslungsreichen Posen gegeben. Mit einem breiten Goldrahmen fasste er die losen Figuren zusammen.

Dieser Ölskizze ähnlich ist ein weiteres Fries.

16.1.2 Puttenfries im Mozarteum Salzburg

Das Fries aus dem Pausenraum des Mozarteum Salzburg ist ebenfalls nicht Bestandteil von Frodls Katalogisierung (Abb.27). Über eine Länge von 323cm zeigt das Fries eine Abfolge von Putti im Freien, vergnügt musizierend oder sich ausruhend. Gelegentlich wird das Himmelsblau sichtbar, abgelöst von dunklen Feldern, bestehend aus vegetabilen Elementen. Der barocke Brunnen am rechten Bildrand könnte ein Zitat des Residenzplatzbrunnens sein, womit das Fries als Auftragsarbeit für das Salzburger Mozarteum denkbar wäre. Gesichert ist nur, dass dieses Bild 1935 dem Haus geschenkt wurde.¹⁸⁸

Es herrscht eine reduzierte Farblichkeit vor, blau-türkise Töne kontrastieren mit einem gedämpften Rot, kennzeichnen das Fries. Als verbindend erweist sich das Braun in verschiedenen Valeurs.

16.1.3 Puttenfries-Vorzeichnung

Die im Werkeverzeichnis ebenfalls nicht enthaltene Vorzeichnung (Abb. 28) der linken Bildhälfte des großen Frieses (Abb. 27) ist mit 1876 datiert. Eine zum Teil schraffierte Skizze gibt flüchtig die Position der Putti an.

17 Gemälde – Frieze - wegbereitend für das Dumbazimmer

Das Triptychon „Moderne Amoretten“ wurde wie die beiden „Abundantia“-Bilder ohne Festlegung des Verwendungszwecks geschaffen, ohne Kenntnis der Räume, die sie aufnehmen sollten. Eine andere Situation liegt bei den Friesen des Palais Dumbas vor, die Makart für einen bestehenden Raum malte, der seine Bestimmung als Arbeitszimmer hatte.

¹⁸⁸ T. Ebner, N. Schaffer, S. 244.

17.1 Moderne Amoretten

(WV 94/1-3)

Diese drei Gemälde, in Friesform geplant, entstanden 1868 ohne Auftraggeber. Das Triptychon begründete schlagartig die Laufbahn des achtundzwanzigjährigen Künstlers, obwohl es, oder weil es, nicht der tradierten Form entsprach – ohne Inhalt, losgelöst von Mythologie, Historie und ohne Bezug zur Religion, mit der diese Bildform verbunden ist. Es bedeutete auch eine Abkehr von der Historienmalerei, wie sie in München unter Carl von Piloty unterrichtet wurde.

Viele Kinder, Amoretten, sind in tänzerischer Bewegung zu sehen. Zehn Jahre zuvor hatte sich Anselm Feuerbach besonders oft mit deren Darstellung befasst.

„Unstreitig eine seiner genialsten Schöpfungen“, urteilt Friedrich Pecht.¹⁸⁹ Er setzte die „Modernen Amoretten“ mit Tizians Gemälde „Irdische und himmlische Liebe“ und mit Rubens „Venusfest“ gleich.¹⁹⁰ Durch Pecht ist bekannt, dass Makart für die Amoretten zunächst zwei Bilder in Friesform fertigstellte und das höhere Mittelstück später dazufügte.

Karl Landsteiner meinte, „das Wissen und Können des Malers“ wäre für die „Modernen Amoretten“ insuffizient. „Das Beste an dem Ganzen sind äußerliche Details, Blumen, Gewächse aller Art, die sich vor dem goldenen Hintergrund saftig abheben.“¹⁹¹

Der Eros der Antike, der sich mit einer Maske in ein greisenhaftes Wesen verwandelte (Abb. 29), könnte bei jener Beschreibung gegenwärtig gewesen sein, die an den Kindern Makarts in „Moderne Amoretten“ „greisenhafte Lüsternheit“ erkennt.¹⁹²

17.1.1 Bildbezeichnung

Makart wählte die Bezeichnung dieser Bilder selbst. „Modern“ war in der Zeit, in der Makart diese Gemälde schuf, ein wesentlicher Begriff, der verschiedene Eigenschaften subsumierte wie: „zeitgemäß, raffiniert, erhebend, aber auch prickelnd gewagt, sensationell“.¹⁹³ Mit „Amorette“, der Verkleinerungsform des römischen Liebesgottes Amor (gleichgesetzt Cupido und dem griechischen Eros), verbinden sich Eigenschaften wie herzig, schalkhaft, unternehmungslustig und lasziv.

¹⁸⁹ F. Pecht, 1888, S. 316.

¹⁹⁰ G. Frodl, 1974, S. 13, zitiert eine Feststellung von Friedrich Pecht, erschienen in der „Neuen Freien Presse“ 27. 8. 1868.

¹⁹¹ K. Landsteiner, S. 115.

¹⁹² A.K., 2000-2001, S. 28 zitiert. Adolf Rosenbergs Worte von 1889.

¹⁹³ „Die Zeit“, Nr. 28, 14. 8. 1872.

17.1.2 Bildhintergrund

Aus der byzantinischen Tradition der Goldtessare kommend, erfolgte die Tafelmalerei auf Goldgrund; kontinuierlich bis heute im byzantinisch-östlichen Raum und im Abendland bis zur Renaissance. Der Goldgrund verschwand mit der Entwicklung der Perspektive in der Renaissance aus den Gemälden und wurde zur Zeit Makarts wiederentdeckt. Die religiöse Kunst der Nazarener im neunzehnten Jahrhundert bediente sich des Goldgrundes. Seine Leuchtkraft verweist auf das himmlische Licht, auf die Unvergänglichkeit Gottes, auf Transzendentes. Erinnerungen an das Paradies oder Arkadien, der Wirklichkeit entrückte Szenen entstehen bei diesen Gemälden auf Goldgrund. Neben der semantischen Bedeutung nützte Makart die Leuchtkraft des Goldes um seinen Bildern Helligkeit zu verleihen. Auch die schmückende und wertvolle Wirkung des Goldgrundes wird Makart geschätzt haben. Mit den davor befindlichen vegetabilen und figürlichen flächigen Umrissformen erzielte er eine ähnliche Wirkung wie der Scherenschnitt oder das Schattentheater.

Nach Makart, Gustav Klimt, Egon Schiele führen moderne Maler diese Tradition fort, wie zum Beispiel Max Weiler, Andy Warhol und Yves Klein. Neben dem für ihn typischen Blau seiner monochromen Bilder verwendete 1961 der Avantgardekünstler Yves Klein Blattgold für sein Bild „Monogold, ohne Titel“ (Abb. 30) und Goldfarbe für seine Schwammbilder „Reliefs éponés“.¹⁹⁴

17.1.3 Verwendungszweck

Möglicherweise wollte Makart mit den „Modernen Amoretten“ sein Atelier in München schmücken, wozu es nicht kam.¹⁹⁵ Gerbert Frodls Ansicht nach sind die Bilder nicht als Wandschmuck oder Galeriebild von Makart vorgesehen, sondern ein „architektonisch gebundener Teil einer Raumausstattung“, ein „Fenster in eine Phantasiewelt“.¹⁹⁶ Im Kunstverein wurden sie ausgestellt und von Friedrich Pecht als „vorwärtsweisendes Kunstwerk“ bezeichnet.¹⁹⁷ Graf Pálffy von Erdöd erwarb die Frieze. Die Nachkommen des Grafen flüchteten 1945 nach Tirol, wo das Triptychon an das Hotel Maria Theresia in Innsbruck verkauft wurde.¹⁹⁸

¹⁹⁴ http://museenkoeln.de/ausstellungen/wrm_0506_ansichten/werk.asp?abb=2_09&lang=de (28. 08 2010)

¹⁹⁵ G. Frodl, 1974, S. 300f.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 12f.

¹⁹⁷ E. Pirchan, S. 24.

¹⁹⁸ A. K., 2000–2001, S. 30. Der Bildtext beschreibt deren Verkauf nach Innsbruck (wie auch Frodl S. 300), nennt aber ohne weitere Information auf S. 28 die Bank Austria Kunstsammlung, als Besitzer.

17.1.4 Das Mittelbild

(WV 94/2)

Silhouettenhaft sind Baumstämme, dichtes Astwerk und Zweige vor dem Goldgrund gegeben (Abb. 31) – ein ostasiatischer Einfluss. Renata Mikula nannte Makart vorausschauend, da er diese grafische Gestaltungsmöglichkeit als Erster „in die Malerei des deutschsprachigen Raumes“ eingeführt hat.¹⁹⁹ Ab der Bildmitte nach unten zu, verdichtet sich die Landschaft. Von einem Hügel ragt ein Baum empor. Steine Erde, Gräser, niedrige Pflanzen bedecken den Boden bis an die vordere Bildkante. Zwei weiße und ein braunes Kaninchen befinden sich zu Füßen der Gruppe der Amoretten. Vier kleine Figuren bilden eine geschlossene Reihe. Sie tragen die Last einer Sänfte gemeinsam auf ihren Schultern – eine Darstellung aus dem Bereich des Hofes oder der Kirche, wogegen jedoch das weibliche Wesen, das getragen wird, spricht. Zwei kleine Kinder begleiten die Sänfte, über die ein rotes Tuch gebreitet ist. Feierlich wirkt die Gruppe, die sich zu den Rezipienten bewegt, um in die reale Welt einzutreten. Der Gesichtsausdruck der Amoretten wirkt nicht kindlich, zum Teil unfroh, ernst

Das Mädchen, das getragen wird, bezeichnete Friedrich Pecht als „dreijährige Prinzessin“ oder „Maikönigin“.²⁰⁰ Bei Frodl ist es eine Elfenkönigin, die ihre Mundwinkel nach unten zieht. Sie richtet den Blick auf ein Geschehen links außerhalb des Bildes. In diese Richtung schaut auch das hell leuchtende Mädchen der vorderen Reihe mit einem feinen, wissenden Lächeln, kokett und lasziv. An seiner rechten Seite schreitet ein Kind mit einem Blütenkranz in den Haaren. Sein Geschlecht ist nicht klar definiert. Mit den toten Vögeln, die es erlegt und mit einem Riemen vor seinem Leib gehängt hat, wird es dem männlichen zuzuordnen sein. Dafür spricht auch, dass dieser Figur das Tragen der Sänfte zugewiesen wurde. Klar definiert ist der kleine, dunklere Satyr an der linken Seite des Mädchens. Aus seinem kurzen braunen Lockenkopf ragen zwei kleine Hörner heraus. Von der Taille hängt eine Panflöte herab. Neben ihm trägt ein weiterer kleiner Satyr die zweite Bohle der Sänfte. Da sein dichtes Haar die Hörner verbirgt, wäre er als solcher nicht zu erkennen, stellte er nicht seinen rechten Bocksfuß voran. Aus einer nicht erkennbaren Lichtquelle werden die zwei Kinder der linken vorderen Bildseite in das hellste Licht getaucht, das bis zur Elfenkönigin ausstrahlt.

Zu den beiden seitlichen Bildern in Friesform sind Studien vorhanden.

¹⁹⁹ R. Mikula, 1971, S. 18.

²⁰⁰ F. Pecht, S. 316.

17.1.5 Linke Seite

(WV 94/1)

In einer Öl-Studie auf Karton (Abb. 32a) des linken Frieses aus 1868, bezeichnet „Kinderreigen“, tanzen junge, mehr oder weniger nackte Mädchen einen Reigen im Wald. Sie halten sich an den Händen, eine schaut die andere an. Nur die Figur am linken Bildrand sucht den Kontakt mit dem Rezipienten. Sie ist nackt bis auf wadenhohe dunkle Stiefel und einen Schal, der, um Kopf und Hals geschlungen, über den Rücken herabhängt. Dieses und die anderen sinnlich dargestellten Mädchen wirken in der Endfassung des Ölgemäldes (Abb. 32 b) harmlos, keusch. Die linke Figur ist hier in ein weites, bodenlanges schwarzes Cape mit Kapuze gehüllt, ihr Gesicht mit einer schwarzen Maske bedeckt. Elegant bekleidet, mit bodenlangen Gewändern, tanzen nun die Amoretten in einer Landschaft, die gegenüber der Skizze wenig verändert ist. Auf dem linken unteren Wiesenstück ragen nur Pflanzenstängel in die Höhe.

17.1.6 Rechte Seite

(WV 92/2)

Eine aquarellierte Bleistiftzeichnung (Abb. 33a) auf Papier stellt junge Mädchen mit hochgeschlossenen, wallenden Gewändern dar, die eine sehr schwungvolle Figurengruppe bilden. Heinzl gibt sie als „Kinderreigen im Wald“ an.²⁰¹ Die linke Figur der reigentanzenden Mädchen ist, ähnlich jener im linken Seitenteil des Ölgemäldes, mit einem Kapuzencape bekleidet. Davor wendet sich gebeugt ein Mädchen, mit dem Gesicht im Viertelprofil einem Gegenstand am linken Bildrand zu. Seinen linken Arm streckt es vor, mit der rechten Hand hält es sich an einem Baumstamm fest. Es ist ähnlich wie die Tanzenden in ein weites, faltenreiches Kostüm gehüllt, das in der Endversion (Abb. 33b) nicht mehr gegeben ist. Diese vorgebeugte Figur wurde ihrer Kleidung bis auf einen zarten Schal ähnlich jenem der Skizze des linken Frieses entledigt, erscheint nun nackt, als Rückenfigur. Sie schaut dem sich umarmenden Paar im Hintergrund zu. Eine weitere Veränderung zur Skizze stellt die auf die folgende Mutter-Kind-Gruppe dar, deren Platz im Entwurf zwei Gleichaltrige in der Bildmitte einnehmen. sich umarmend und küssend.

Die jungen Frauen auf dem großen Fries tragen Kleider mit Dekolletée ähnlicher Machart wie auf der linken Seite. Ihre Anzahl hat zugenommen, der Bewuchs der Landschaft hingegen wurde ausgelichtet, womit mehr Goldgrund sichtbar ist.

²⁰¹ B. Heinzl, S. 82. G. Frodl, 1974, nennt diese Zeichnung eine Studie zu „Moderne Amoretten“, Tafel 19.

Die Figurengruppe „Mutter mit Kind“ tritt hier erstmals auf, sie begegnet dem Betrachter auch in den nächsten Gemälden.

17.1.7 Bildkopie – Wiederholungen in Kleinformat

„**Modern Amoretten**“ nannte der amerikanische Maler John Singer Sargent (1856–1925) seine Kopie von Makarts Amoretten.²⁰² In dieser Bleistiftzeichnung (Abb. 34) in Kleinformat setzte sich der Künstler mit dem Mittelbild auseinander. In raschen Zügen gibt er die Bildkomposition wieder.

Ein Fächer wurde von Robert Stiassny erwähnt, darauf eine „leicht mit Farbe übergangene Zeichnung zum Mittelbild der Amoretten“. Er stammte aus dem Nachlass Makarts. Der Aufbewahrungsort war 1886 die „Sammlung der Handzeichnungen der Nationalgalerie zu Berlin“.²⁰³ 1974 erhielt der Fächer keine Nummer im Werkverzeichnis.

„**Tanzende Amoretten**“ (WV 96), ein kleines Ölbild auf Leinwand mit den

Maßen 35 x 65 cm gibt Frodl im Privatbesitz in Krumpendorf an. Entstanden ist es 1868 mit einer geringen Variation des rechten Frieses.²⁰⁴

„**Kinderreigen**“ (WV 97) nannte Heinzl eine Bleistiftskizze, bei Frodl liegt mit dieser Bezeichnung ein Ölgemälde von 30 x 48cm vor, von dem er meint: „Wahrscheinlich eine Reduktion eines der beiden Seitenteile der ‚Modernen Amoretten‘.“²⁰⁵

„**Die Elfenkönigin**“ (WV 127) ist das Mittelstück in einem kleineren Format, von Makart für Athanasius Graf Raczyński gemalt.²⁰⁶

17.1.8 Entwurf zur Dekoration einer Wand

(WV 95)

Makarts Vorstellung einer Wandgestaltung, in die das Triptychon eingebunden ist, zeigt sein „Entwurf zur Dekoration einer Wand“ (Abb. 35). Die Wirkung der Bilder wird dadurch gesteigert, dass sie Teile eines Ganzen sind. Ein Vorgehen, das mit dem Dumbazimmer zum Höhepunkt eines Gesamtkunstwerkes geführt hat. Da es sich „nur“ um einen Entwurf handelte, verwendete Makart drei Fotografien seiner „Modernen Amoretten“. Er übermalte sie und setzte dazu zwei Ölgemälde in Tondo-Form in ein gegliedertes, bemaltes Holzpaneel.

²⁰² <http://www.jssgallery.org/Paitings/Sketches,Trips/10085.htm> (18.12.09).

²⁰³ R. Stiassny, S. 8.

²⁰⁴ G. Frodl, 1974, S. 301.

²⁰⁵ Ebenda, S. 301f.

²⁰⁶ Ebenda, S. 310.

Die Distanz des hochformatigen Mittelbildes zum Fußboden überbrücken Holzstufen. Sie können wie Chortreppen gesehen werden, die zum höher gelegen „Allerheiligsten“ führen, oder als Überbrückung von der Illusion in die Realität. Ein Spiel von Schein und Sein.

17.2 Abundantia

Abundantia ist die römische Göttin des Überflusses. Sie wird von Blumen umgeben dargestellt, ihr Attribut ist das Füllhorn, aus dem sie Geld oder Blumen verstreut. Das Horn gab ihr Zeus, der es der Ziege Amalthea abgebrochen hatte. Gelegentlich hält Abundantia Ähren in der Hand.²⁰⁷ Ein Überfluss herrscht auch, der Bezeichnung gemäß, in beiden Bildern in großem Maße vor.

Am Beginn des Jahres 1869 hingen die zwei friesartigen Gemälde – wie Stiassny schreibt, die „allegorischen Stilleben der gabenspendenden Natur“ – in Makarts Atelier in der Gusshausstraße im vierten Wiener Bezirk.²⁰⁸ Danach wurden sie im Künstlerhaus ausgestellt. Frodl datiert die Entstehung dieser Frieze mit 1870.²⁰⁹ Sie stellen die „Gaben der Erde“ und die „Gaben des Meeres“ dar und waren seine ersten großen Gemälde, die er in Wien malte.

Skizzen, Wiederholungen, Bildausschnitte

Zu den großen „Abundantia“-Friesen von beinahe fünf Metern Länge gibt Frodl in seinem Werkverzeichnis Skizzen an. Mit maximal dreißig zu siebzig Zentimetern sind die Formate sowohl der Bleistiftzeichnungen als auch der auf Leinwand oder Holz gemalten Ölskizzen deutlich kleiner. Zwei (WV 121 und 122) der „Gaben der Erde“ sind einander in der Komposition sehr ähnlich (Abb. 36), jedoch unterschiedlich zur Ausführung in Großformat.

In diesen Vorstudien tanzt ein junges Paar am linken Bildrand in gleicher Weise wie in der ausgeführten Fassung der „Gaben der Erde“ (Abb. 38a). Gleichwertig sind die losen Figurengruppen nebeneinandergereiht, die für das ausgeführte Gemälde ausgewechselt wurden. Am markantesten an der Vorstudie ist das Fehlen der zentralen Figur, der Abundantia mit der Ziege. Die Position des elegant gekleideten Paares vom rechten Bildrand der Studie wurde durch zwei nackte Jugendliche ersetzt, die in ihrer Haltung an lastentragende Atlanten erinnern.

Eine Wiederholung (WV 639) stellt eine idente Wiedergabe von „Die Gaben des Meeres“ in einer Verkleinerung von circa vierzig zu hundertfünf Zentimetern dar. Eine weitere

²⁰⁷ [http://de.wikipedia.org/wiki/Abundantia_\(Mythologie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Abundantia_(Mythologie)) (22.06.2010)

²⁰⁸ R. Stiassny, S. 5.

²⁰⁹ G. Frodl. 1974, S. 312.

Wiederholung von beiden Bildern der „Abundantia“ wird im Werkverzeichnis (WV 163/1,2) als verkleinert, mit der Höhe von lediglich 130 Zentimetern, angegeben.

Aus 1870 datieren zwei Mutter-Kind-Darstellungen, Ausschnitte der „Gaben der Erde“. Beides sind Ölbilder, mit unterschiedlichem Bildträger. Eines, (WV 130) ist auf Holz gemalt, das andere (WV 131) auf Leinwand, mit geringen Unterschieden in der Vegetation. Frodl meint, das Leinwandgemälde sei „nachträglich für einen Liebhaber gemalt“ worden.²¹⁰ Beide geben die gleiche Komposition wieder, stellen mit geringen Unterschieden eine Mutter mit ihrem Kleinkind sowie einem kleinen Buben dar, der zu den beiden hinaufschaut (Abb. 37).²¹¹ Die Assoziation von Maria mit dem Jesuskind und dem heiligen Johannes entsteht, sie setzt sich in „Handel und Industrie“ und in der „Allegorie der Malerei“ des Dumbazimmers fort. Die Madonna richtet ihre Augen jeweils auf „Johannes“.

Im zweiten Bild, das etwas kleiner ist, entspricht der Grad der Ausarbeitung dem des großen Gemäldes.

17.2.1 Die Gaben der Erde

(WV 132/1)

Auf einem Waldboden bewegen sich bekleidete und nackte Figuren zu beiden Seiten einer Mittelgruppe. Es handelt sich um einzelne Figuren, die mit ihren Blicken eine Verbindung auf Distanz halten (Abb. 38a).

17.2.1.1 Bildbeschreibung

Eine junge Frau mit zwei Kindern bildet, auf dem Waldboden in etwas erhöhter Position sitzend, den ruhenden Pol. Eine Abundantia wird hier vorgestellt, von Blumen umgeben. Links von ihr soll eine kleine Ziege vielleicht ihr nicht vorhandenes Füllhorn ersetzen. Abundantia hält ein zartes, kleines Kind, noch nicht zweijährig, mit ihrem linken Arm fest. Eine Berührung, welche die enge Beziehung zu dem Kleinkind ausdrückt. Dieses hat rotblonde Haare und ein durchscheinendes Tuch um seinen Körper geschlungen. Es steht auf einem Stein in Dreiviertelansicht und blickt zu den nackten Figuren am rechten Bildrand. Die Mutter nimmt Kontakt zum Rezipienten auf, mit einem Blick aus den Augenwinkeln, ein Blick, der in den Gemälden, die dieser Arbeit zugrunde liegen, oft anzutreffen ist.

²¹⁰ Ebenda, S. 312.

²¹¹ R. Stiassny, S. 5.G. Frodl, 1974, S. 311f. Nach N. Schaffer, S. 25, sollen die Bilder für das Palais Hoyos gemalt worden sein, wo sie aber nie zum Bestand gehörten. E. Pirchan, S. 29, über die beiden Bilder: „für den Speisesaal eines ungarischen Magnaten gemalt, werden von einem findigen Berliner Kunsthändler auf Reisen geschickt.“

Ein anderes Kind, nackt am Boden stehend, beugt sich rücklings über den Schoß der Mutter und schaut sie an. Da es keine Beachtung findet, greift es mit seiner linken Hand zur Brust der Mutter. Es ist dunkelhaarig wie die junge Frau. Bekleidet ist diese mit einer hellen Bluse mit weiten Puffärmeln und einem tiefroten, seidig glänzenden, bodenlangen Miederrock, der bis an den vorderen Bildrand reicht. Hinterfangen wird die Gruppe von einer dunkleren Fläche, einer silhouettenförmig gegebenen Vegetation, ähnlich jener des Mittelbildes der „Amoretten“. Zu den seitlichen Bildrändern hin werden die Äste und Gräser weniger dicht, lassen den Goldgrund Licht spenden.

17.2.1.2 Bildkomposition

Die großformatigen Wandgemälde der Dumbafriese bauen unmittelbar auf den „Abundantia“-Gemälden auf. Besonders die „Landwirtschaft“ macht dies mit einem einheitlichen Kompositionsschema innerhalb einer ungeteilten Raumbühne deutlich. Die einzelnen Figuren sind bei der „Abundantia“ gleichwertig, bis auf die Hervorhebung der zentralen Mutter-Kind-Gruppe der „Gaben der Erde“.

Gruppen, die das Augenmerk auf sich ziehen, sind in allen großen hier besprochenen Bildern gegeben, mit einer Hauptfigur, umgeben von Personal, Figuren, die einander zum Teil überschneiden. Bei den „Moderne Amoretten“ übernahm das hochformatige Mittelbild diese Funktion. Die Hervorhebung einer Figurengruppe, die nicht immer zentral angeordnet ist, setzt sich in den Dumbafriesen fort, auch in der „Allegorie der Malerei“ mit dem Modell und den beiden kleinen Kindern.

17.2.2 Gaben des Meeres

(WV 132/2)

Die bewegten Wellen des Meeres nehmen das linke untere Bilddrittel ein (Abb. 38b). Die breite Uferzone ist dicht bewachsen. Baumstämme, Äste und Zweige bilden in der rechten Bildhälfte den Hintergrund für das dichte Nebeneinander der Figuren, lassen den Goldhintergrund in kleinen Bereichen aufleuchten. Links der Bildmitte wird er durch ein grün-opales Segel zum Teil verdeckt.

17.2.2.1 Mutter-Kind-Gruppe

Weit aus der Mitte gerückt wurde die Mutter-Kind-Gruppe. Aufmerksamkeit zieht das blonde Kleinkind des rechten Bildrandes auf sich, das zu dieser-Gruppe gehört, der es sich zuwendet. Die Mutter schaut zu ihm und hält ein sehr kleines Kind fest, das zur Bildmitte strebt, wo ein

weiteres Kleinkind mit ihm Blickkontakt aufnimmt. Die Mutter ist ähnlich gekleidet wie in den „Gaben der Erde“ und reich mit Schmuck behangen. Diese drei Figuren am rechten Bildrand wiederholen den oben angeführten Eindruck von Maria, Jesuskind und dem heiligen Johannes. Aus einer nicht angegebenen Quelle kommt Licht von rechts, außerhalb des Bildes, schafft eine Balance zur Repoussoirfigur.

17.2.2.2 Die Rückenfigur

Eine nackte, rothaarige Rückenfigur, knapp am Wasser sitzend, führt mit ihrem Körper eine leichte Drehung nach rechts aus, während ihr Kopf gegenläufig links nach unten gewendet ist, sodass das linke Ohr und ein Teil der Wange sichtbar werden. Unterstützt durch die Lichtführung und die hellen Farben des Inkarnats, bildet die nackte Rückenfigur links der Bildmitte den Hauptanziehungspunkt. Die Figur strahlt aus sich heraus, zarte, warme Brauntöne modellieren ihren Körper

17.2.2.3 Farbe

Das Bild mit Goldgrund ist mit warmen Farben gemalt, ähnlich dem Dumbazimmer herrschen Rot und Grün in verschiedener Tonigkeit vor.

18 Gemälde des Arbeitszimmers

Emerich Ranzoni befasste sich mit der Malerei in Wien zur Zeit Makarts. Über die Gemälde des Arbeitszimmers schrieb er, Nicolaus Dumba habe „in seiner Wohnung (Parkring Nr. 4) einen ganzen Cyclus Makart'scher Gemälde, die unbedingt zu den besten gehören, was der Meister jemals geschaffen[] was aber diese Gemälde ganz besonders auszeichnet ist der Hauch von naiver Lebensfreudigkeit, den sie ausathmen“.²¹²

Die „Neue Freie Presse“ berichtete in ihrem Nachruf auf Dumba nach dessen Tod über die Begeisterung, die diesen bei der Betrachtung des Arbeitszimmers ergriffen habe, und über seine Freude, dass Makart dem Vergleich mit Tizian standhalten konnte. Davon hatte er sich „an Ort und Stelle“ persönlich überzeugt.²¹³

²¹² E. Ranzoni, 1873, S. 135.

²¹³ Neue Freie Presse, Nr. 12782, S. 1f. „Mäcenat“ 25. März, 1900.

Christian Nebehay meinte mehr als hundert Jahre später, „Makart schuf mit dem Dumba’schen Arbeitszimmer unzweifelhaft das bedeutendste malerische Denkmal der Wiener Ringstraße“.²¹⁴

18.1 Das Deckengemälde des Arbeitszimmers

Im Wiener Historismus wurden Deckengemälde nicht in Untersicht (*di sotto in sù*) gemalt, erst mit Hans Makart lebte diese Barocktradition wieder auf.²¹⁵ Von den Seitenwänden leitet eine Holzkonsole zum Plafond über. Sie ist wie die Möbel im Arbeitszimmer dunkel gebeizt, mit Verzierungen in Gold. Ein abgestufter Rahmen umgibt das Deckengemälde. Über eine Scheinarchitektur wurde in der ausgeführten Version am Parkring 4 der Ausblick in den Himmel freigegeben.

18.1.1 Entwurf zu einem Deckenbild

(WV 155)

Im Entwurf (Abb. 39a) wird der Himmel von einem segelartigen rechteckigen Baldachin verdeckt. Seile halten ihn in den Ecken des Plafonds fest, verhindern ein Emporsteigen in die unendliche Weite. Der Baldachin schließt den Raum ab und dient gleichzeitig der Auszeichnung, der Hervorhebung des Raumes als besonderer Ort, wie ein Baldachin über einem Thron oder einer besonderen Person.

Im unteren, irdischen Bereich des Bildes, anschließend an den Holzrahmen, sind Architekturangaben erkennbar. Auf und vor niedrigen Steinbalustraden, die sich in die Tiefe öffnen, sind allegorische Figuren gruppiert, die jenen Kunstzweig versinnbildlichen, für den Nicolaus Dumba eine besondere Vorliebe hatte: die Musik. Sie wird an verschiedenen Schauplätzen ausgeführt: In der Kirche spielt die Orgel, die Fanfare wird zum Angriff im Krieg geblasen, Nymphen und Faun erfreuen sich an der Musik des Tanzes und das Jagdhorn gibt das Signal für die Jagd. Wie an den Wänden, so sind auch hier vorwiegend Kinder ideenreich dargestellt.

18.1.2 Deckenbild

(WV 157/7)

Die ausgeführte Deckenmalerei (Abb. 39b) mit wesentlich mehr Personal am Rand, verunklart die Aufteilung der Musizierenden in vier Gruppen. Von den Ecken ausgehend

²¹⁴ C. Nebehay, 1979, S. 114.

²¹⁵ E. Pirchan, S. 104. W. Kitlitschka, S. 116, beschreibt die erste Wiederaufnahme der barocken Tradition mit dem Deckengemälde des Stiegenhauses der Wiener Oper, gemalt 1865 von Franz Josef Dobyaschofsky.

weisen Obelisk zum Himmelszelt, in dessen Mitte von Wolken umgebene schwebende Putti an Tiepolo (Abb. 40) denken lassen.

18.2 Wandgemälde in Friesform

Die Figuren der beiden größten Wandfrieze verkörpern Beschäftigungen und sind daher im eigentlichen Sinn keine Personifikationen, somit keine Allegorien.²¹⁶ Es sind jene Beschäftigungen dargestellt, denen sich Nicolaus Dumba widmete. Straßenseitig an schmalen Wänden zwischen den Fenstern hingen die kleineren Gemälde mit der Darstellung der Interessen des Hausherrn. Die Bildkomposition erfolgte in einem bühnenartigen Aufbau: mit Kulissen, reicher Draperie und vordergründig platzierten Figuren.

18.2.1.1 Hängung im Arbeitszimmer

Die sechs Wandfrieze mit einer Höhe von 190 cm befanden und befinden sich auf gleicher Ebene. Sie bedeckten die Wände von circa der halben Raumhöhe bis zum Plafond vollständig. Die kotierte Maßskizze (Abb. 41) gibt die Raumsituation wieder. Der Buchstabe A stand für eine Wand mit Tür, die über einen Nebenraum zum Salon führte.²¹⁷ Hier befand sich das Gemälde „Handel und Industrie“, die Wand B über die Ecke angrenzend war für die „Landwirtschaft“ vorgesehen. Die mit C bezeichnete Wand hatte zwei Fenster zum Parkring, dazwischen hingen die „Allegorie der Wissenschaft“ und die „Allegorie der Chemie“.

D, eine Wand mit einem Fenster zur Zedlitzgasse, bot ausreichend Platz für die „Allegorie der Malerei“ und die „Allegorie der Bildhauerei“.

Die zwei größten Gemälde „Handel und Industrie“ und – dem Format nach das Pendant dazu – die „Landwirtschaft“ weisen beide eine große Ausnehmung auf, die vom unteren Bildrahmen weit in die Bilder reicht. Hier musste sich Makart nach den vorhandenen hohen Türen richten.

18.2.1.2 Benennung der Wandgemälde

Die „Verherrlichung der Musik“, das Deckengemälde, und die „Allegorie der Chemie“ erhielten ihre Bezeichnung ebenso wie die „Allegorie der Bildhauerei“ vom Bundesdenkmalamt. Frodl übernahm in seinem Werkverzeichnis diese Namen. Nina Riedl-Riedenstein sprach von den Wandgemälden als „Allegorie der Schmiedekunst“ – der glühende Ofen an der linken Bildseite spricht dafür – und der „Allegorie der Skulptur“

²¹⁶ G. Frodl, 1974, S. 18.

²¹⁷ E. Konecny, 1970, S. 42.

18.2.1.3 Das Motiv der Treppe

In Monumentalgemälden des neunzehnten Jahrhunderts war das Treppmotiv ein häufiger Teil der Bildkomposition. Auf ihr als Teil der Raumbühne spielten die dargestellten Szenen der Historien- und Genremalerei. Die Treppe führt den Bildbetrachter zum Bildgeschehen, wobei eine Blicklenkung mit einer Rückenfigur verstärkt werden konnte.²¹⁸ Gleichzeitig kann sie eine Bildtiefe illusionieren. Makart verwendete diese Mittel der Bildkomposition für das Mittelstück der „Modernen Amoretten“ und im Dumbafries.

18.2.2 Handel und Industrie

(WV 157/1)

Das Motiv der Treppe reicht über die gesamte Raumbühne vom Vorder- bis zum Mittelgrund dieses Frieses (Abb. 42). Außerhalb der Mitte befindet sich eine hohe, breite Sitzgelegenheit in der Art eines Thrones mit einer hohen, profilierten Lehne. Eine goldfarbene Wand schließt den flachen Raum nach hinten ab, der seitlich mit gerafften Vorhängen begrenzt wird. In der Mitte ragt ein Holzrahmen – ein Baldachin? – mit gedrechselten Säulen in den Raum, verleiht ihm Tiefe. Von seiner Hinterseite fällt ein ausgespanntes Tuch herab. Rechts daneben wird die gerade Wand aufgelöst durch vor- und zurückspringende Wandelemente mit Gesims, die zum Teil Ecken bilden. Von hier führt die rechte Seitenwand zum vorderen Bildrand. Auf der linken Seite wird die Wand von einem Fenster durchbrochen.

Den Handel und die Industrie verkörpern einzelne „lebende Bilder“. Der Rahmen, in dem diese aufgeführt werden, voll von kostbaren Stoffen und ebensolcher Kleidung der agierenden Figuren, ist zu exquisit, um eine reale Tätigkeit auszuüben.

18.2.2.1 Mutter-Kind-Gruppe

Die Zentralfigur dieses Frieses bildet die junge Mutter mit ihrem Kind, das sie stillt. Sie neigt ihr Haupt – im Halbprofil gegeben – dem Säugling zu. Dieser hat seine rechte Hand auf ihrer Brust liegen und blickt zu ihr empor. Eine innige Beziehung der beiden wird vermittelt, die sie umgebenden Figuren sind ausgeschlossen. Auf den dunklen Haaren trägt die Mutter eine Kopfbedeckung wie die Mutter bei den „Gaben der Erde“, hier jedoch mehr einem Turban ähnlich, vergleichbar der „La Fornarina“ (Abb. 43) von Raphael.

²¹⁸ H.-T. Wappenschmidt, S. 52–54.

Ludwig Hevesi bemerkte prosaisch über die junge Frau: „Vollblut des jungen Makart, namentlich ein säugendes Prachtweib, eine schwarze Person“.²¹⁹ Es soll Marie Dumba, Nicolaus' Ehefrau, dargestellt sein.²²⁰

Ihren rechten Arm hebt die junge Frau in Brusthöhe zur Bildmitte und hält mit Daumen und Zeigefinger einen Wollfaden fest. Sie wird ein Knäuel wickeln, den Wollstrang dafür hält das Mädchen in der Bildmitte mit seinen Armen auseinander. Ein hoher Spinnrocken, umwunden mit einem Band, an der rechten Seite der Mutter stellt eine weitere Beziehung zur Mittelgruppe her.

Die stillende Frau ist großzügig dekolletiert. Sie trägt ein weites dunkelrotes Kleid, dessen Farbton – etwas heller – bei dem rechts zu ihren Füßen sitzenden Mädchen fortgesetzt wird. Ein anderes, größeres Mädchen sitzt links zu Füßen des „Throns“. Vor beiden Mädchen sind glänzende, gemusterte Stoffe ausgebreitet. Ein Blumengesteck auf einer reich dekorierten Truhe (Abb. 44), die Hevesi „eine Casette ist ein wahres Virtuosenstück“ nennt, bildet die Stütze für ein Buch.²²¹ In dieses trägt das rechts der Mutter befindliche Mädchen Notizen ein. Diese gelten wohl den Waren, die hier zur Schau gestellt werden. An dieser Tätigkeit nimmt das Kind links der Mutter nicht teil. Es wendet sich vielmehr dem nackten Kleinkind zu, das sich über seine Schulter lehnt. Es hat das Gesicht eines ein- bis zweijährigen Kindes mit einer Körperhaltung, die nicht seinem Alter adäquat ist, mit gestrecktem Rücken, das Gewicht auf dem rechten Standbein lastend, das linke Bein vorgestellt.

Betrachtet man die beiden sitzenden Mädchen der pyramidenförmigen Figurengruppe als eigene Gruppe am vorderen Bildrand, kehrt die Assoziation von der thronenden Maria mit dem Jesuskind wieder. Das nackte, stehende Kleinkind nimmt dabei die Stelle von Johannes ein. In Verbindung mit dem Goldhintergrund eine profanisierte Ikonografie der byzantinischen Darstellung der Galaktotrophousa.

Die zuletzt genannte Szene malte Makart detailgenau auch als selbstständiges Bild, das bei Emil Pirchan als „Mutterglück“ ohne weitere Angaben außer „Privatbesitz, Wien“, auf Tafel II zu sehen ist. 1954 fand eine Makartausstellung in der Salzburger Residenz statt, unter deren Exponaten sich das „Mutterglück“ befand.

²¹⁹ L. Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk, S. 349.

²²⁰ A. K. 1972, S. 57. Elvira Konecny, 1970, S. 42, zitiert einen Brief von Nina Riedl von Riedenstein: „In der Mitte mütterliche Gestalt mit Kind, madonnenartig (Anspielung auf Tante Marie Dumba)“

²²¹ L. Hevesi, 1899, S. 349.

18.2.2.2 Die Gruppe am rechten Bildrand

Die Mädchengruppe rechts vom „Thron“ handelt mit Stoffballen, begutachtet einen Damast, den eine jugendliche Figur in ihren Armen hält und dabei dem Rezipienten den Rücken zuwendet. Zur näheren Betrachtung des Stoffes ist ihr Kopf hinuntergeneigt. Die Rückenfigur trägt ein weit ausgeschnittenes Kleid, das mit weißen schmalen Spitzen besetzt ist und weite Puffärmel besitzt. Der hochgeraffte Rock gibt ein kräftiges, nacktes Bein frei, das zu der mädchenhaften Figur nicht passen will. Hinter der Stoffrolle steht ein größeres Mädchen (Abb. 45), das keine Absicht hat mitzuhelfen. Es nimmt Kontakt mit dem Bildbetrachter auf, indem es ihm einen Blick aus den Augenwinkeln zuwirft. Eine Koketterie geht von diesem bodenständigen Mädchen aus, das in Schrittstellung verharret, um betrachtet zu werden. Ein über die Schultern zur Mitte gerafftes weißes Tuch gibt den Brustansatz frei. Den Rocksäum lüpfte das Mädchen mit den Händen in die Höhe, zeigt kräftige, nackte Waden und Füße, die Sandalen tragen.

Peter Altenberg sprach von einer „Fuß-Nichtbekleidung“, als er zwei Kinder im Alter von neun und elf Jahren mit Sandalen erblickte. Er schwärmte: „deine zarten Gelenke am Fuße, dein hoher edler Rist, deine lieblichen rosigen und beweglichen Zehen...der Fuß, nackt in Riemensandalen, ist das gewiss gleichsam von der Natur vorbestimmte und vorausgeträumte Ideal“.²²² Altenberg dürfte zartere Wesen vor Augen gehabt haben, die ihn zu diesem Geständnis veranlassten.

Rechts am Bildrand sitzen zwei kleine Mädchen mit unkindlich übereinandergeschlagenen Beinen. Ihre Sitzgelegenheit mit Rückenlehne ist mit einem sattgrünen schweren Stoff mit ockerfarbenem Brokatmuster bedeckt. Als Auflage dient den Kindern ein großer, weicher, einfärbiger Polster im gleichen Grünton, der an den Ecken mit Quasten und an den Seitenkanten mit einer Zierborte im Grundton des Brokats besetzt ist.

Das Kind, das dem Betrachter näher ist, hat seinen ausgestreckten linken Arm auf dem Bein liegen, der gebeugte rechte Arm ruht auf dem Unterarm der Gegenseite. Die Hohlhand nimmt die Rundung der Wange des schräg geneigten Kopfes nicht auf, es kommt nur zu einer Berührung mit den Fingerkuppen. Das Kind blickt blasiert zum gezeigten Stoff. Das Interesse geht nicht so weit, dass es seinen Kopf mehr zum Dargebotenen dreht. Die üppigen, gewellten, silberfarbenen, halblangen Haare fallen ihm unordentlich auf die Schultern. Diese bedeckt der kurze Ärmel eines durchscheinenden weißen Stoffkleides. Die Pose des Kindes ist auf Wirkung bedacht, dem Alter nicht entsprechend. Widersprüchlich dazu, unordentlich,

²²² P. Altenberg, S. 89.

erscheint der weiße, von der dicken Wade herabrutschte Kniestrumpf (Abb. 46) des herunterhängenden Beines. Der kindliche Eindruck wird durch das kurze Beinchen ohne Schuh verstärkt. Es baumelt in der Luft, reicht nicht bis zum Schemel, der zu weit unten steht, auf dem nur das daneben sitzende zweite, größere Kind seinen linken Fuß fest abstützt. Dieses begutachtet konzentriert den Stoffballen. Seine linke Hand greift prüfend das Material an, die Finger der anderen Hand werden im Spitzgriff zu den Lippen geführt – eine Geste des Überlegens. Es bietet dem Betrachter ein verlorenes Profil. Seine unbedeckten Extremitäten sind ebenso rund geformt und gut genährt wie die des „Silberkindes“ daneben. Die flammend roten Haare bündigt ein Kopfband in Grün, korrespondierend zum Umhang des Kindes. Ein Grün, das sich im Vorhang dahinter wiederholt, mit einer zarten Musterung in Ocker. Dieser ist zur Seite gerafft und bildet einen kontrastreichen Hintergrund für die beschriebene Gruppe, die von einer kleinen, herabhängenden Laterne ein mildes Licht empfängt, das modellierend weiche Schatten wirft.

18.2.2.3 Die Mittelgruppe

Rechts der Bildmitte ist ein vermutlicher Baldachin auf Säulen auszunehmen, der reich mit Dekor versehen die Szene überhöht. Er steht im Hintergrund des Bildes mit zwei Kindern innerhalb seiner rechten Begrenzung. Es sind zwei kleine, nackte Halbfiguren. Die hintere der beiden ist nur schemenhaft an ihren Konturen zu erkennen und wird von dem weiter vorne befindlichen Kind umarmt, das im Dreiviertelprofil mit Pagenfrisur gegeben ist. Zu diesen Kindern wendet sich das Mädchen, das links vor einer Säule des Baldachins steht. Sein nacktes Standbein ruht auf einer Stufe darunter, sein Kleid ist bis zur rechten Hüfte hochgerafft. Um den Hals trägt es ein breites Collier mit dazu passenden Ohrringen, die bei den hochgesteckten Haaren wirkungsvoll zur Geltung kommen. Eine Masche am Scheitel hebt sich hell vom dunklen Haar ab. In seinen gebeugten Armen hält es einen Bund Fäden, bereit zum Abrollen auf ein Knäuel – eine elegante, aufreizende Personifikation der Industrie.²²³

Eine Skizze des Künstlers, eine Bleistiftzeichnung (Abb. 47), die Heinzl als „Puttenszene“ bezeichnet, gibt Aufschluss über das Dargestellte. Vier Säulen tragen die Querbalken eines Webstuhles, an dem ein Mädchen vor dem Spannrahmen webt. Es gibt keine zweite Figur dahinter, die das Dunkel des Originals im wahrsten Sinne aufklären könnte. Die Wolle haltende Figur zeichnete Makart beim Spinnen mit einem Spinnrocken in der linken Hand, den er im Wandgemälde an der Rückenlehne des Sessels der Mutter stellte. Die Beine der

²²³ Nicolaus Dumba besaß in Tattendorf, Niederösterreich, eine Baumwollgarn-Spinnerei.

Spinnerin sind weniger entblößt, ihr Kleidsaum bauscht sich in barocker Bewegung. Die Sitzfigur auf einem Stoffballen könnte für das Notizen aufnehmende Kind zu Füßen der Mutter als Studie gedient haben.

Die am Webstuhl arbeitenden Kinder sind im Dumbazimmer in die Bildtiefe gerückt. Es ergibt sich die Überlegung, ob dies kompositionell bedingt ist oder eine gewisse Distanz zu dieser Szene von Dumba gewünscht war. So illusionistisch das Bild sich mit den handelnden und webenden Kindern – alle elegant gekleidet – in kostbarem Umfeld darbietet, so bedrückend ist der Gedanke der herrschenden sozialen Not und der Kinderarbeit, wie sie in dem einführenden Teil dieser Arbeit erwähnt wird.

18.2.2.4 Die Figuren der linken Bildseite

Ein kleines Kind im schmalen Bildstreifen hoch über dem Türbalken greift mit gestrecktem Arm in einer Diagonalbewegung nach links hinten. Seine Füße ragen nach vorne zum Webstuhl. Mit einer raumgreifenden Bewegung hebt es den Vorhang des Bildhintergrundes hoch. Der Anblick eines schlafenden Kleinkinds wird freigegeben. Sein Kopf ist in der Bildtiefe kaum erkennbar, er wird von der Dunkelheit aufgenommen. Ein hochgeschobenes Hemdchen bedeckt knapp den Körper des entspannt in Rückenlage, auf einem Tuch, liegenden Mädchens. Es streckt dem Betrachter seine dicken, gespreizten Beine entgegen, das rechte gebeugt, seitenverkehrt zu jenem Engel, den vergleichsweise Tiepolo unterhalb des Kreuzes schweben lässt (Abb. 40). Das weiße Tuch auf der Liege schaut zipfelförmig zwischen den Beinen des Kleinkindes hervor.

Die bei Makart beschriebene Szene findet sich in Feuerbachs „Kinderständchen“ seitenverkehrt am rechten Bildrand (Abb. 48), wo sein schlafendes Kind beide gegrätschten Beine kaum anbeugt. Er könnte dafür das gleiche Vorbild Anthony van Dycks „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 49) aus der Pinakothek in München verwendet haben wie auch Makart für sein Bild „Schlafendes Kind“ (WV 77) aus 1865 (Abb. 50).²²⁴

Feuerbach und Makart zentrierten wie Van Dyck das Licht auf die untere Körperhälfte des schlafenden Kindes. Links von diesem steht Feuerbachs kleiner Bub, der den roten Vorhang zur Seite rafft. Vor dem Lager des Kindes, das ebenfalls mit einem weißen Tuch bedeckt ist, liegen Weintrauben auf einem Tamburin, wie sie zur Darstellung einer dionysischen Festes gehören, das ein Thema der „Landwirtschaft“ ist.

²²⁴ T. Ebner, N. Schaffer, S. 206.

Am linken Bildrand von „Handel und Industrie wird die Seitenwand von einem Fenster durchbrochen, von dem das Licht auf ein etwas größeres, davor stehendes Kind fällt. Es ist unbekleidet bis auf eine kurze Pelerine aus zartem Material. Sein Rumpf nimmt eine amuskuläre Haltung ein, zu der die Beinstellung nicht sehr physiologisch wirkt. Es legt sein gebeugtes rechtes Bein um das linke, auf dem es steht. Eine Instabilität der Körperhaltung ist die Folge, es benötigt deshalb zum Anlehnen das Pult unter dem Fenster, das in den Raum vorragt. Das Kind beugt den Kopf vor, um genauer zu sehen. Mit seinen Händen in Kopfhöhe richtet es eine Schreibfeder zu. Hevesi nennt diese Figur einen „Buchalter“, „nämlich ein nacktes Ding, das im Profil dasteht und ernsthaft eine Feder schneidet“.²²⁵ Der Jüngling gibt eine Szene aus dem Büro des Stoffhandels wieder.

18.2.2.5 Farben, Farbauftrag

Die einzelnen Szenen des Bildes verbindet in der rechten Bildhälfte als vorherrschende Farbe ein warmes Grün, ergänzt mit Gold-Ocker-Tönen. Einzelne Figuren oder Teile heben sich leuchtend von der Tonigkeit ab, leuchten hell aus sich heraus. Einige erhalten von schräg links oben, außerhalb des Bildes kommend, ein mildes Licht. Es lässt das Inkarnat und die hellen Stellen stärker hervortreten und wirft zum Teil willkürliche, modellierende Schatten.

In der linken Bildhälfte sind die Farben weniger differenziert. Das Grün ist zunehmend, je näher der Bildrand kommt, mit dunkleren Tönen vermischt. Die Farben werden homogener, dunkler. Einzelne Körperpartien der Figuren heben sich wenig ab.

Gelegentlich treten pastos aufgetragene Stellen plastisch aus der glatten Bildoberfläche hervor. Vereinzelt gibt es strichförmige Vertiefungen, wie mit dem Pinselende gezogen.

Die Ausführung des Bildes lässt sich in zwei Hälften mit fließendem Übergang teilen. Eine sehr genaue, detailreiche Darstellung liegt in der rechten, figurenreichen Bildhälfte vor. Die zum Verkauf dargebotenen und begutachteten Stoffe, die Kleidung, Wandbehänge, Treppen und Truhen sind differenziert und mit vielen Einzelheiten angegeben.

Ungefähr ab der Bildmitte nach links erfolgte die Darstellung der Figuren und des Raumes bei glatter Oberfläche mit breiterem Pinselstrich, großflächiger, weniger genau, zum Teil nicht erkennbar. Die altersbedingte Nachdunkelung verschlechtert die Situation zusätzlich.

18.2.3 Die Landwirtschaft

(WV 157/2)

²²⁵ L. Hevesi, 1899, S. 349.

Sie wird auch als „Bacchantenzug“ bezeichnet, pars pro toto für diesen, der die rechte Bildhälfte einnimmt. In diesem Gemälde bilden drei Gruppen, ohne Bezug zueinander, eine dichte Abfolge (Abb. 51).

18.2.3.1 Kindergruppe links

Die Bezeichnung des Frieses „Landwirtschaft“ ist mit dieser Szene zu interpretieren. Ein großer Baum beherrscht in paradiesischer Weise die Szene. Es könnte der Baum der Erkenntnis oder ein Lebensbaum sein, doch liegt hier ohne Tier, Schlange oder Hindin an der Quelle kein religiöser Kontext vor.

Kleine, nackte Kinder springen unter dem Apfelbaum tänzerisch von einem Bein auf das andere, voll Lebenslust – nur spielend? Der Rezipient wird durch ein aus dem Blattwerk hervorleuchtendes, nacktes Gesäß und Oberschenkel auf das „Baumkind“ (Abb.52) aufmerksam. Erst bei genauer Betrachtung wird die ganze kleine Gestalt wahrgenommen, Kopf und Oberkörper heben sich kaum von der Baumkrone ab. Das „Baumkind“ nimmt im Geäst eine Position ein, die es ihm erlaubt, die meisten Äpfel von Baum zu pflücken und das Treiben unter sich zu betrachten. Die Kinder unter dem Baum recken ihre Arme in die Höhe und wetten, wem es gelingt, die meisten Äpfel zu bekommen. In die Höhe springend versuchen sie selbst an die Früchte zu gelangen. Im Hintergrund, kaum wahrzunehmen, hinter dem weiten, langen Rock der ganzfigurigen Frau, hockt ein weiteres Kind am Boden. Will es das herabgefallene Obst aufklauben? Es schaut zu seinen Kameraden empor.

18.2.3.2 Mutter und Kind

Der hohe Türstock, der zu zwei Dritteln in die Bildhöhe hineinreicht, bietet einem kleinen, nackten, noch nicht einjährigen Kind eine gute Liegefläche (Abb. 53). Makart malte über dem Kämpfer der Türe ein Podest, das auf einem Treppenabsatz errichtet ist, auf jener Treppe, die am Bildrand rechts am unteren Bildrand beginnt und sich nach links, knapp über den Türrahmen hinzieht. Das Kind liegt auf einem sandfarbenen Tuch dessen Falten mit grauen Linien angegeben sind. Es nimmt eine verdrehte Bauchlage ein und richtet sich an der Mutter empor, um sie zu liebkosten. Die runde Wange drückt es an den Mund der Mutter. Der rote Lockenkopf des Kindes ist mit einem Häubchen bedeckt, dessen Quaste über den Hals herabhängt. Sein linkes Bein ist auf der Unterlage ausgestreckt, sein rechtes ein wenig davon abgehoben und flektiert im Kniegelenk. Das rechte Bein ist in zu starker Verkürzung und zu geringer Länge dargestellt. Der Fuß liegt über der kräftigen Wade des linken Unterschenkels.

Der Kopf der Mutter ist im Profil gegeben. Über ihren dunkelroten Haaren, die im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst sind, trägt sie ein gewundenes buntes Seidentuch wie einen Turban. Das Dekolletée schmückt wieder ein breites Collier. In der Gestaltung der cremefarbenen Bluse mit streifenförmigen Stickereieinsätzen weicht das Bild im Dumbazimmer von dem Detailentwurf ab. Das Liegetuch nimmt den Farbton der Bluse auf und leuchtet im auffallenden Licht, das auf die Gesäßregion und den Oberschenkeln des Kleinkindes zentriert ist.

Ein Detailentwurf (WV 156) Makarts zur „Landwirtschaft“ gilt dieser Mutter-Kind-Darstellung in einem Garten, in dem sich eine gemauerte Brüstung befindet. Frodl beschreibt eine „Szene im Garten“ (Abb. 54).²²⁶ Den Hintergrund bildet ein Baum mit lanzettförmigen Blättern und einem schief gewachsenen Stamm. Seine Äste geben einen größeren Himmelsausschnitt frei.

Vor dem Mauerstück steht eine junge Mutter, die ihr Kleinkind umarmt und küsst. Das Kind nimmt eine unterschiedliche Beinstellung zum Dumbafries ein – die Beine liegen parallel und streckt sich in gleicher Weise zur Mutter empor, hebt seinen Oberkörper von einem großen weißen Tuch ab, das über die Brüstung gebreitet wurde. Das Weiß setzt sich in der Bluse der jungen Frau und ihrem Unterrock fort. Mit den weiten, keulenförmigen Halbarmen hat die Bluse die gleiche Schnittart, unterscheidet sich aber durch den einfarbig weißen, glatten Stoff.

Ihr weiter weinroter Rock ist vorne bis zu den Knien hochgezogen und reicht an den linken Bildrand. Ein großer, langhaariger, gescheckter Jagdhund vor ihren Füßen vollendet die Idylle. Er fordert Aufmerksamkeit, indem er, nach Hundeart, zart am weißen Rock zu ziehen scheint.

Ludwig Hevesi schrieb über die Gruppe des Dumbazimmers: „Reizende Einzelheiten fallen auf[,]über der Thüre, wo der Raum geistreich benützt ist, indem ein Kind bäuchlings hingestreckt zur Mutter emporlangt und sie küsst“.²²⁷ Hevesi dürfte den Detailentwurf nicht gekannt haben, als er in der Positionierung des Säuglings „über der Thüre“ eine „geistreiche“ Idee erkannte. Es ist anzunehmen, dass Makart die Mutter-Kind-Szene für das Fries ursprünglich ganzfigurig mit einem Jagdhund entworfen hat, den er dann dem Raumerfordernis opferte. Eine spätere Auffüllung des Türausschnitts zur Komplettierung

²²⁶ G. Frodl, 1974, S. 319.

²²⁷ L. Hevesi, 1899, S. 349.

eines Bildes erscheint eher unwahrscheinlich, könnte es dann doch nicht wie bei Frodl als Detailentwurf gelten.²²⁸

An die Mutter-Kind-Szene anschließend folgt rechts eine große barocke Steinvase, nach Art eines Kantharos. Behälter dieser Art, auf einem Sockel stehend und mit Pflanzen gefüllt, begrenzen heute noch die Blumenbeete im Parterre von Schloss Mirabell. Das große Gefäß leitet zur rechten Szene über.

18.2.3.3 Der Bachantenzug, rechte Bildgruppe

Ein Kantharos gehörte zu Bacchus. Ein Bachantenzug zieht, von der Bildmitte oberhalb der Türe kommend, in einer Diagonale zum rechten unteren Bildrand. Er wird von Widdern angeführt, die neben einem Stier, Panther oder Hirsch zu Dionysos-Bacchus gehören.

Widder können Böses symbolisieren, wie der Widder auf einem Misericordie (Abb.55) in der Jakobikirche, dem Dom von Stendal aus dem 15. Jahrhundert in Sachsen-Anhalt. Dort reitet ein kleines, nacktes Kind verkehrt sitzend auf einem Widder. Sein Kopf ist zum Schwanz des Tiers gerichtet – eine allegorische Darstellung der Unkeuschheit.²²⁹

Makart ließ die Zügel eines Widders von einem braunhaarigen Buben halten, der sich nach hinten zu einem Mädchen lehnt, das ihm Sicherheit und Halt bietet. Trotzig und provokant wirkt das Kind. Sein Blick ist aus dem Bild schräg nach oben gerichtet, die Lippen sind geschlossen, die Mundwinkel nach unten gezogen. Es wendet keine Kraft auf um den Widder festzuhalten. Der Bub stellt sein linkes Bein nur mit dem Vorfuß auf den Boden. Mit seiner Figur und Haltung erinnert er an den Eros aus dem Sarkophagrelief (Abb.56) von Museo Chiaramonti.

Das Mädchen hinter ihm beugt sich vor und hält den großen Widder mit beiden Händen am Sattel fest. Es hat seine roten Haare zu einer Hochfrisur aufgesteckt, aus seinem roten, weiten, langen Rock mit hoch geschnittener Taille schaut ein gestreifter heller Unterrock hervor. Es zeigt dem Betrachter sein Profil und schaut zu einem kleinen rotblonden, gelockten Buben, der an der anderen Seite des Gespanns geht, von dem nur sein Kopf und Schultergürtel hinter den Tieren zu sehen ist. Mit hochgehobenen Armen spielt er auf einer Triangel.

Diese Gruppe – die beiden Tiere, der Bub und das Mädchen – überragt, scheinbar aufrecht schwebend, ein weiteres Mädchen im Dreiviertelprofil (Abb. 57). Interessiert blickt es zu den

²²⁸ G. Frodl, 1974, S. 318.

²²⁹ R. Berger und D. Hammer-Tugendhat, S. 38. Misericordien, kleine Brettchen als Stehhilfe im Chorgestühl, waren häufig mit einer Schnitzarbeit über die Todsünden verziert.

Tieren, den Kopf leicht geneigt. Die Körpersprache mit der gegenläufigen Körperwendung deutet auf eine gewisse Distanziertheit, als wollte es von dem Geschehen vor sich, in das es eingebunden ist, Abstand halten. Es hält mit seinem gebeugten linken Arm die roten Zügel des linken Widders fest. Strahlend hell dominiert es die Gruppe. Dieses Mädchen ist besonders kostbar angezogen, mit einem gebrochen-weißen Kleid, das mit breiten Spitzen und Rüschen, Ton in Ton, besetzt ist. Es ist jünger als die Anderen und soll die achtjährige Irene Dumba sein.²³⁰ Die kinnlangen, gewellten Haare hält ein buntes Band zurück, das am Oberkopf in einer mehrfach gebundenen Masche endet. Mit seinen schwarzen Haaren bietet es einen reizvollen Kontrast zu dem rothaarigen Mädchen, das dem Buben hilft.

Der Bacchantenzug setzt sich mit vier Figuren, drei Mädchen und einem Buben, zur Bildmitte fort. An das rote Kleid des helfenden Mädchens schmiegt sich von hinten das pfauenfarbige Kostüm des nachfolgenden Kindes. Dieses hat seinen Arm auf der Brüstung liegen, auf deren anderem Ende das Kleinkind liegt, und dreht sich zur Musikantin ihr gegenüber. Das Mädchen im „Pfauenkleid“ ist im verlorenen Profil gegeben, man sieht außer der runden Wange vorwiegend die Frisur. Die roten Haare sind seitlich aufgerollt, führen zu einem breiten, lockeren Knoten, der den Nacken bedeckt.

Die Musikantin, als Halbfigur gegeben, blickt die Rothaarige lächelnd an. Auf ihre linke Schulter aufgestützt, hält sie ein Tympanon mit dem linken Arm fest, mit der rechten Hand schlägt sie es an.²³¹ Das Oberteil des Kleides ist dicht mit Blüten besteckt, die sich im braunen Haar wiederholen. Den Bacchantenzug beendet ein Mädchen in Profil, das gebannt zur Musikantin blickt, schulterfrei bekleidet, wieder ein rotes Kleid tragend. Den Kopf dieses jungen Mädchens überragt ein Kopf im Hintergrund. Sein dunkler Teint und die schwarzen, kurzen, gelockten Haare könnten auf die Herkunft aus Griechenland deuten.

Den rechten Bildrand überschneidet ein verängstigt wirkendes kleines Kind mit sehr großem Kopf, das sich, schemenhaft erkennbar, in Sträuchern versteckt. Vor ihm kreuzt in der rechten unteren Bildecke ein Pfau den Bacchantenzug. Schillernde blaugüne Pfauenfedern waren Bestandteil des „Markartbouquets“. Neben der ästhetischen Wirkung seines Gefieders gilt der Pfau als Symbol der Macht.²³² In der christlichen Religion ist der Pfau ein Paradiesvogel, ein

²³⁰ L. Hevesi, 1909, S. 362. A. K., 1972, S. 57. Elvira Konecny, 1970, S. 42: „In der Mitte ist die (.) ein Ziegegesspann kutschierende Tochter des Auftraggebers, Irene Dumba, umgeben von heiteren Mädchen und Knaben, dargestellt. Irene Dumba war damals acht Jahre alt.“

²³¹ Der große Brockhaus, Bd. 11, S. 706. Tympanon: „flache, zweifellige Rahmentrommel der griechischen Antike“. Zeitlich nicht dazupassend die Triangel. Der große Brockhaus, Bd. 11, S. 616: „Seit dem M.A. bekanntes ... Rhythmusinstrument mit klirrend-durchdringendem Geräushton“.

²³² <http://www.asienhaus.de/public/archiv/Symbolpfau.pdf>. (17.03.2010): Tamara Aberle: Der Pfau als Symbol Asiens

Symbol der Unsterblichkeit. Seinen Kopf wendet der Vogel zu den am Weg Herannahenden. Sein blau-grünes Gefieder korrespondiert mit dem Kleid eines der Mädchen hinter den geschmückten Widdern. Auf der Treppe liegen vereinzelt Zwiebel und Weintrauben – verlorene Früchte der Ernte? (Abb. 58)

18.2.3.4 Bildinterpretation

Mit dem Widder im Zodiak setzt der Frühling ein, in dem im alten Griechenland die Anthesterien zu Ehren des Dionysios gefeiert wurden. Es waren Feste für Kinder ab dem dritten Lebensjahr, wo sie spielten, musizierten, tanzten und einen kleinen Wagen führen konnten. Daran erinnert Makarts Bacchantenzug,

Die Äpfel pflückenden Kinder verweisen die linke Szene der „Landwirtschaft“ jedoch in eine spätere Jahreszeit, ebenso wie das grün-braune Heu, das zu einem großen Schober hinter dem Bacchantenzug aufgeschichtet ist und die Figuren hinterfängt. Für Spätsommer oder Herbst sprechen auch die ocker und goldbraunen Farben der Landschaft an der rechten Bildseite, wo sich in der Tiefe tafelförmig ein Berg erhebt, sowie die stumpfen Grün- und Brauntöne des Grases und der hohen Akanthusblätter, in denen die kleinen Kinder, Putti, herumspringen.

Die „Landwirtschaft“ unterscheidet sich von den anderen Friesen des Arbeitszimmers. Während die Figuren der anderen fünf Bilder mit Goldgrund, in einer flachen Raumbühne agieren, sind sie in der „Landwirtschaft“ nicht von der Realität abgehoben, ihr nicht entrückt. Hier allein bildet ein blauer Himmel, mit zarten weißen Haufenwolken den Bildhintergrund, den großteils grüne und rotbraune Blätter verdecken. Die Früchte des Baumes sind angegeben, es erfolgt nicht nur eine silhouettenhafte Darstellung der Baumstämme und Äste wie bei den „Amoretten“ und der „Abundantia“. Die „Landwirtschaft“ zeigt gemeinsam mit den zuvor entstandenen Bildern ein unbeschwertes Leben, zwanglos, beschwingt, fast tänzerisch bewegen sich die Figuren.

Peter Paul Rubens (1577–1640) ließ „Das Venusfest“, basierend auf Tizian ebenfalls in der freien Natur (Abb. 59) stattfinden. Seine bewegte Kindergruppe der Bildmitte könnte. Makart für seine, am linken Bildrand angeregt haben Diente Tizian die antiken Vorlage aus 200 n. Chr. von Flavius Philistratos zur Grundlage, in der Eroten, sich balgend, küssend, Äpfel ernten, so hielt sich Peter Paul Rubens an Ovids Schilderung des römischen Festes der Venus Verticordia.²³³ Ihr zu Ehren halten Rubens' nackte Kleinkinder einander an den Händen um einen Reigentanz auszuführen. Bei Makart erfolgt die Verbindung der ausgelassen

²³³S. WhiteS. 219f.

herumspringenden Kinder durch die Gleichartigkeit der Bewegung. Beide literarische Vorlagen könnten bei Makart Eingang gefunden haben.

18.2.3.5 Malfaktur

Makart hat auch in diesem großen Fries den Pinsel, ähnlich wie in „Handel und Industrie“, unterschiedlich eingesetzt. Detailgenaue, feine Striche finden sich neben fast skizzenhafter Pinselführung, je nachdem ob etwas hervorgehoben werden sollte und ob etwas Makart weniger wichtig war. Hier zeigt sich die „Handschrift des Künstlergenies“.²³⁴

18.2.4 Die Allegorie der Wissenschaften

(WV 157/3)

Auf diesem schmalen Bild (Abb. 60) sind vier Kinder von unterschiedlichen Gegenständen umgeben. Aufgestapelte Bücher liegen am Boden, zum Teil aufgeschlagen oder achtlos eingerollt. Dem sitzenden Kind im Vordergrund dienen sie als Stütze für seine Füße. Auf seinem Schoß und zum größeren Teil auf einem Tisch mit herabhängender Brokatdecke liegt ein aufgeschlagenes Buch. Darauf steht jenes Gerät, das sinnend betrachtet wird: Eine kleine Kugel mit einem Standfuß. Sie wird nur aus Metallmeridianen und einem breiteren Metallreif, der wie der Äquator verläuft, gebildet – ein Himmelsglobus? Dieses Gerät fesselt auch die Aufmerksamkeit eines der drei dahinter stehenden Kinder.

Ein großes Gerät in Kugelform überschneidet den linken Bildrand. Es steht mit einem dicken Fuß am Boden. Davor liegt eine Metallkugel mit einer Unterteilung aus schmalen Metallstäben, die im rechten Winkel zueinander stehen.

Ein weiteres kugelförmiges Gerät, ein Globus auf einem kunstvoll bearbeiteten Fuß, steht auf einem Möbelstück, das bis zur Schulterhöhe der drei stehenden Kinder reicht. Hinter ihren Köpfen befindet sich ein Buchständer mit einem großen, dicken Buch. Seine aufgeschlagenen Seiten bedecken geometrische Figuren und eine wellenförmige Linie.

Das Kind am linken Bildrand hält einen nach oben gerichteten Theodolit vor sein rechtes Auge, das linke ist geschlossen. Sein Interesse gilt dem Himmel, den Gestirnen. Es ist mit deren Vermessung befasst. Mikula bezeichnete dieses Kind fälschlich als „Fernrohrhalter“.²³⁵

Die drei stehenden Knaben sind bekleidet. Der linke mit einem langen, weiten dunkelroten orientalischen Umhang und einer ebensolchen Kopfbedeckung, die über die Schultern

²³⁴ W. Kitlitschka, S. 118.

²³⁵ R. Mikula, 1971, S. 59.

herabreicht und durch einen Ring aus einem dunklen, eingerollten Stoff am Kopf festgehalten wird. Das mittlere Kind trägt ein Kopftuch mit einem feinen Streifenmuster, das in Art der alten Ägypter auf den Seiten gerade zur Schulter herabfällt. Der rechts Stehende, der den mittleren Knaben überschneidet, trägt ein Brokatkostüm in einem Fantasie-Renaissance-Stil. Seine stark gelockten, kurzen roten Haare sind unbedeckt. Seine Augen richten sich auf einen Gegenstand außerhalb des Bildes.

Besonderes auffallend ist das in gerader Haltung sitzende, nackte Kind. Es bildet mit seiner Position im Bildvordergrund und dem Licht, das aus ihm zu kommen scheint, die Zentralfigur. Umso bemerkenswerter deshalb die Darstellungsweise: Sein zu großer, nahezu haarloser Schädel ruht auf der Hand des gebeugten rechten Armes. Von dem kurzen Hals gehen fast unmittelbar die runden Arme ab. Der Oberarm hat nicht die erforderliche Länge. Eine pathologische Überdehnbarkeit der Gelenke lässt die linke Hand stark gebeugt am Oberschenkel ruhen. Der schwächliche Oberkörper scheint nicht zu den dicken Beinen zu gehören. Hände und Füße sind auffallend klein gegeben. Die spiralförmige Verschränkung seiner Beine und die Armstellung lassen an einen Torsionisten denken. Das Kind wirkt nachdenklich. Der zu große Schädel ist kugelförmig wie die Globen – eine Anspielung auf sein Wissen und Interesse? Das „Gehirn“?

Renata Mikulas Ansicht in Hinblick auf die „weichen Gelenke“ zu folgen, gelingt nicht, wenn sie meint, dass Makart für „einen harmonisch runden Bewegungsfluß[...]qualitative Mängel in der Durchführung“ in Kauf genommen habe.²³⁶ Die „Normalität“ der stehenden kleinen Wissenschaftler lässt die sitzende Figur noch bizarrer erscheinen.

Mit den Zeichen in dem aufgeschlagenen Buch, den Geräten – den Globen, dem Theodolit – und der orientalischen Kleidung zweier Kinder wird offensichtlich, dass hier ein Bezug zu einer alten Wissenschaft vorliegt. Es handelt sich um die Alchemie und die ihr verwandte Astrologie. Die geheimnisvollen Aufzeichnungen füllten viele Bücher. Auf Makarts Bild bilden sie im wahrsten Sinn des Wortes die Grundlage der Beschäftigung des jungen Wissenschaftlers.

²³⁶ R. Mikula, 1971, S. 21.

Die Alchemie ging im dritten und vierten Jh. v. Chr. von Ägypten aus und wurde später von den Arabern übernommen.²³⁷ Die beiden Kinder mit ihrer charakterisierenden Kopfbedeckung und Kleidung symbolisieren diese Länder.

Auch können Kinder generell, in ihrer Spontaneität, ohne Regelmäßigkeit, ohne räumliche Zuordnung als „Gleichnis alchemistischer Vorgänge“ dienen.²³⁸

18.2.5 Die Allegorie der Chemie

(WV 157/4)

Die Allegorie der Chemie wird mit einer Figur dargestellt (Abb. 61), die in der Körperhaltung große Ähnlichkeit mit dem Buben am linken Bildrand von „Handel und Industrie“ aufweist.

Die kindliche Figur mit geradem Haupt in Profil steht auf einer Treppe mit dem linken Standbein eine Stufe tiefer als mit dem rechten Bein. Die rechte Hand hält prüfend einen gläsernen Rundkolben in Gesichtshöhe. Die Linke befindet sich an der Lendenwirbelsäule – vielleicht um nach dem dunkelroten Umhang, dem einzigen Kleidungsstück, zu greifen. Dieser ist am Schultergürtel mit einem schmalen Band befestigt, das zu einer kleinen Masche gebunden ist. Von der Taille hängt vor dem Genitalbereich eine kleine Gürteltasche herab, in der Art, wie Schotten sie zum Kilt tragen. Diese Tasche und die dunklen, kurzen Haare, die zum Teil von einer Kappe bedeckt sind, erlauben das Kind als männliches Wesen zu bezeichnen.

Destillierkolben befinden sich hinter dem Kind und zu seinen Füßen, auf dem Boden. An der linken Bildseite lehnt schräg ein nahezu kindsgroßer Blasebalg an einer gemauerten, offenen Feuerstelle, darüber hängt ein Kessel. Das Feuer lodert hoch empor und beleuchtet das Kind. Ein großer Mörser am Boden vervollständigt das Inventar des Labors.

18.2.6 Die Allegorie der Bildhauerei

(WV 157/5)

Die fast unbedeckte Rückenfigur arbeitet an einer hohen Skulptur (Abb. 62). Hellrote Träger über den Schultern, mit einem Querriegel in Höhe der Schulterblätter, halten ein Tuch mit Fransen vor dem Körper fest. Eine schürzenartige Bedeckung, wie sie weibliche Wesen tragen. Der Kopf ist mit einem haubenartigen Tuch bedeckt und lässt relativ viel von den

²³⁷ Der Große Brockhaus, Bd. 1, S. 154f. Die Astrologie ist eine „Schwester“ der Alchemie. Besondere Bedeutung hatte sie, der viel Magisches und Geheimnisvolles anhaftete, im späten Mittelalter. Mit Paracelsus erfolgte im 17. Jh. der Übergang in die empirische Chemie.

²³⁸ W. Messerer, S. 23.

roten, nach hinten geführten Haaren erkennen. Es wirkt mehr dekorativ als schützend. Das Profil mit den langen, dunklen Wimpern wirkt mädchenhaft, es zeigt einen konzentrierten Gesichtsausdruck. Die anatomische Form des Körpers bedingte letztlich die Annahme, dass hier eine Bildhauerin gezeigt wird. Für Hevesi dagegen ist es „ein nackter Junge, der kniend auf den Mamor loshaut“.²³⁹ Sehen wir eine androgyne Figur?

Die „Bildhauerei“ bearbeitet mit einem gebogenen Instrument, einem Schnitzisen, den inneren Lidwinkel des kahlen Hauptes der Skulptur, einer Herme. An ihr hält sich die Bildhauerin mit der linken Hand fest. Das gebeugte rechte Bein ist auf einem Steinblock aufgestützt, seitenverkehrt zu Feuerbachs Darstellung der Bildhauerei, die später beschrieben wird. Mit ihrem elegant gestreckten linken Bein, im Zehenstand den Boden berührend, und der unbedeckten Glutealregion zieht sie den Blick des Betrachters an sich. Der Oberkörper der Künstlerin neigt sich gering nach hinten, es erfolgt eine leichte Drehung zur Skulptur. Die Haltung wirkt anmutig, nicht kraftvoll wie bei Feuerbach.

Die Bilder im Dumbazimmer befanden sich über der Kopfhöhe des Betrachters, sie sind in leichter Untersicht gemalt. Die helle Gestalt der „Bildhauerei“ hat eine sinnlich-erotische Ausstrahlung, eine Wirkung, die durch den abduzierten rechten Oberschenkel verstärkt wird, das Gesäß herzförmig präsentierend. Das von links oben kommende Licht akzentuiert diese Region.

Ein weißes, stelenartiges Gebilde links, parallel zur Herme, an der gearbeitet wird, bildet einen scharfen Kontrast zu dieser und zur Figur der Bildhauerin im Vordergrund. Es ist ein Rohling, in dem schwach die Silhouette eines Gesichts auszunehmen ist. Dieser überdeckt einen weiteren Steinblock in grauer Schattierung links dahinter. Es dürfte ein hoher Sockel mit einer Büste sein, deren Kontur, Hals- und Schulterpartie sich von dem grauen Hintergrund wenig abheben. Rechts neben der bearbeiteten Herme reicht ein tiefrotes Tuch mit linearem Muster bis zum Bildrand. Mit diesem wird wohl die Skulptur nach der Tagesarbeit abgedeckt.

Die verschiedenen Hermen, zum Teil als Rohlinge oder als Bosse, setzen sich in den Holzregalen des Raumes fort. Illusion und Realität gehen ineinander über.

Das schmale Bildformat gab Makart wenig Raum für Dekorationen. Am hellen Boden der Treppe steht eine Mappe mit dem Rücken am Boden. Ein Band an der Seite verhindert ein Herausfallen der Blätter. Daneben befindet sich ein Buch mit dem Rücken nach oben. Mappe

²³⁹ L. Hevesi, 1899, S. 350.

und Buch sind zwischen dem Podest und einem nicht näher definierten Gegenstand an der rechten Bildseite eingeklemmt.

18.2.6.1 Anatomische Betrachtung der Figur

Der Anatomie der Bildhauerin widmete Hans Makart wenig Aufmerksamkeit. Das arme Geschöpf hat eine Beinlängendifferenz und eine Hypertrophie der Muskulatur an Ober- und Unterschenkeln des linken Beines, die als Pathologie einzuschätzen ist. Wäre das Muskelbild durch die krafterfordernde Tätigkeit der Bildhauerei bedingt, so hätte sie in erster Linie eine kräftige Armmuskulatur. Auffallend klein sind Hände und Füße sowie die Glutealregion gegeben, sie bleiben aber noch im Rahmen einer Variation.

18.2.6.2 Vorzeichnung

Eine Bleistiftzeichnung als „Vorzeichnung zur Allegorie der Bildhauerei“ (Abb. 63) erhielt im Ausstellungskatalog von Brigitte Heinzl die Bezeichnung „Putto“.²⁴⁰ Makart versuchte bei der allegorischen Figur verschiedene Beinstellungen. Damit wird beinahe eine Bewegung des rechten Beines illusioniert. Die Verkürzung zur Darstellung des gebeugten rechten Beines ist gut gelungen, ebenso die Gesamtproportion. Die dominierenden festen Zeichenstiftkonturen bieten eine schwungvolle Komposition einer *figura serpentinata*, die fast zu lächeln scheint und freudig ihre Beschäftigung ausübt. Ein langes Kleid aus durchscheinendem Material umhüllt keusch die anmutige Figur.

18.2.7 Die Allegorie der Malerei

(WV 157/6)

Bei Makart (Abb. 64) wird die Malerei wie bei Vermeer (Abb. 64) in einem Atelier ausgeübt. Dem Betrachter bietet sich Makarts „völlig geschlossene Interieurszene“.²⁴¹ Eine dunkle Goldwand mit einem hoch liegenden Fenster, dessen Gläser kleinteilig in Art von Butzenscheiben unterteilt sind, schließt den Raum nach hinten ab. Die inneren Holzläden des Fensters sind ganz zur Seite geklappt. Von hier fällt das Licht schräg in den Raum und teilt das Bild diagonal in einen hellen und dunklen Teil – ein reizvoller Kontrast, dessen Inspiration durch Tintoretto anzunehmen ist.²⁴²

²⁴⁰ B. Heinzl, S. 96

²⁴¹ W. Kitlitschka, S. 121.

²⁴² W. Kitlitschka, 121.

Der *horror vacui*, der allen Friesen eigen ist, lässt den Künstler auch hier völlig unmotiviert Gegenstände auf dem Boden drapieren. Auf einem in Falten gelegten Stoff finden sich Metallutensilien, gemalt in niederländischer Manier mit glänzenden Lichtreflexionen.

18.2.7.1 Das Motiv des Vorhangs

Eine besondere Bedeutung liegt in dem Vorhangmotiv, das sehr oft in der Malerei eingesetzt wird. Ein Vorhang steigert das Interesse des Betrachters auf das dahinter Befindliche, auf das Verhüllte – der Moment der Enthüllung wird erwartet. So bat Zeuxis Parrhasios voll Neugierde, doch endlich den Vorhang beiseite zu schieben – so täuschend echt hatte dieser den Vorhang gemalt und damit seine hohe Kunst unter Beweis gestellt.²⁴³

Sehr häufig wird mit dem Vorhang etwas Besonderes verbunden, so war die Tora hinter einem Vorhang verborgen und die Monstranz mit dem Leib Christi wird im Tabernakel verhüllt. Das Verhüllen der Hände stellt eine Achtungsbezeugung dar. Der Vorhang kann auch Ausdruck eines sozialen Status sein

In Vermeer van Delfts Gemälde „Die Malkunst“ befindet sich der Brokatvorhang im Vordergrund. Er wurde zur Seite gerafft und ermöglicht dem Rezipienten, den Maler in seinem Atelier in Aktion zu sehen – eine Rückenfigur vor der Staffelei, daneben das Modell in Dreiviertelprofil. Eine gegensätzliche Auffassung zeigt Makart mit dem Modell als Repoussoirfigur und den beiden Malern im Profil und Dreiviertelprofil. Bei Makart bildet ein Vorhang oder Wandteppich den Hintergrund, die Folie für das Modell der Maler.

18.2.7.2 Das Modell

Der Betrachter wird von der Anmut und Schönheit der Rückenfigur angezogen (Abb. 66), ohne ihr Gesicht zu sehen. Zur Steigerung der Tiefenwirkung ist sie nicht völlig am vorderen Bildrand positioniert. Sie spielt das Spiel von Nähe und Distanz, erzeugt eine Begehrlichkeit. Sie ist das Modell der Malenden, sie beherrscht das Bild. Ein „gleichberechtigtes Nebeneinander“, das von Mikula bei Makart „bereits 1870“ beschrieben wird, kann nicht nachvollzogen werden. Sollte das Aussehen von Makarts Figuren das Ergebnis einer „nur der momentanen Laune des Künstlers unterworfenen Gestaltungsauffassung“ sein, so muss er hier in Hochstimmung gewesen sein.²⁴⁴

Darstellungen mit „Rückenfiguren“ sind bei Makart häufig zu finden. Das Modell, eine junge Frau, ist mit verlorenem Profil gegeben – in barocker Manier einer *figura serpentina* – die

²⁴³ <http://www.khm.at/khm/ausstellungen/archiv/2010/vermeer-die-malkunst>, (21.5.2010).

²⁴⁴ R. Mikula, 1971, S. 44f.

sich dem Kind am rechten Bildrand zuwendet. Sie gab Hans Makart Gelegenheit, seinen Umgang mit der Farbe, ihrer Strahlkraft, auch bei hellen Tönen zu zeigen. Ein Gespinst von Stoff in gebrochenem Weiß umhüllt die Figur mit den leuchtend roten Haaren, die ein Spitzenband zu einem Knoten zusammenfasst, ihren halb bedeckten Rücken freigebend. Die sinnliche Ausstrahlung dieser Frau beruht weniger auf dem von beiden Schultern herabgerutschten Kleid als vielmehr in der Darstellung des Inkarnats. Heinrich Heine wählte für den Reiz einer Angebeteten folgende Worte:

„Dein schöner liljenweißer Leib
Erfüllt mich fast mit Entsetzen,
Gedenk ich, wie viele werden sich
Noch später dran ergetzen!“²⁴⁵

Ein zarter, warmer Brauntön modelliert ihren Körper. Ihr nacktes linkes Bein ist auf einem glänzenden Harnisch abgestützt, der wie zufällig am Boden liegt. Das rechte Bein, von dem nur der Fuß zu sehen ist, gibt einem nackten Mädchen Halt. Dieses Kind mit Halbprofil lehnt im Kontrapost an der Rückenfigur, sein Kopf berührt deren linke Schulter. Es blickt dem Betrachter scheinbar prüfend aus den Augenwinkeln entgegen. Es dürfte mit der Situation, dem Modellstehen, unzufrieden sein. Es wirkt trotzig, die Mundwinkel der geschlossenen Lippen weisen etwas nach unten. Einen Arm hält das kleine Mädchen gebeugt vor seiner Brust, eine Schutzgeste wie sie die *Venus pudica* ausführt.

Am rechten Bildrand versucht ein weiteres Kind im Dreiviertelprofil mit seinem ausgestreckten Arm das Gesicht der sitzenden Frau zu erreichen. Dieses kleine Wesen, dessen Geschlecht nicht definiert ist, erstrahlt nur mit seinem Kopf und Schulterbereich in jenem Licht, das die Gruppe der rechten Bildseite so besonders hervorhebt.

18.2.7.3 Die malenden Kinder

Hans Makart lässt die Malerei im Dumbazimmer von Kindern ausüben. Sie sind kostbar bekleidet, ihr Geschlecht nicht eindeutig zuordenbar. Sie sind etwas älter als jenes Kind Feuerbachs, das zum Vergleich herangezogen wird, das allegorisch die Malerei für das Karlsburger Schloss darstellt. (Abb. 68), ein Bild mit einem Landschaftshintergrund.

²⁴⁵ H. Heine, 1836, S. 333.

18.2.7.4 Das malende Kind im Bildhintergrund

Makart stellt eine der beiden malenden Figuren, wahrscheinlich einen Jüngling, fast noch ein Kind, in den Hintergrund. Es blickt konzentriert auf seine Arbeit (Abb. 67). Mit der rechten Hand führt es den Pinsel, in der Linken hält es die Farbpalette und den Malstock. Seitlich links betrachten zwei Knaben das entstehende Werk. Ihre Köpfe berühren einander, einer scheint dem anderen etwas ins Ohr zu flüstern und legt, in einer Geste der Vertraulichkeit, seinen Arm um die Schulter des anderen.

18.2.7.5 Das Kind im Bildvordergrund

Weit zurückgelehnt, halb sitzend, halb liegend wirkt das Kind im Vordergrund apathisch, desinteressiert oder des Malens bereits müde. Makarts androgynes Kind hat ein fein geschnittenes Profil, kinnlange, leicht gewellte beziehungsweise gelockte Haare und hält die Augen geschlossen. Es schläft nicht, dagegen spricht der gebeugte rechte Arm, der den Pinsel vom Körper hält. Das Bild, an dem es arbeitet, ruht auf seinem Schoß und wird durch das linke Bein etwas angehoben, indem es in einer männlichen Art die mit Strümpfen bekleideten Beine übereinander schlägt. Es trägt in höfischer Manier elegante Schuhe aus Seide mit kleinen Absätzen und Maschen.

19 Feuerbachs Allegorien für Schloss Karlsruhe

1854 hatte Feuerbach den Auftrag für die Ausgestaltung des großherzoglichen Schlosses Karlsruhe in Baden-Württemberg erhalten: „Kinderfrieze zur Ausschmückung eines Saales“.²⁴⁶ Ein im Rokokostil gehaltener Raum im Erdgeschoß der Residenz sollte mit acht Gemälden ausgestattet werden.²⁴⁷ Es galt, die kulturelle Blüte des Landes zu verherrlichen, das dessen Herrscher dem goldenen Zeitalter gleichsetzen wollte. Keine geeigneteren Figuren hätte Feuerbach dafür wählen können als kleine Kinder. Diese dekorativen Bilder – vier Supraporte und vier friesartige Gemälde – stellen die Allegorien der Künste mit Kindern dar. Die kleinen Figuren sind in die badische Landschaft eingebettet und werden mit stilllebenartigen Elementen verbunden.²⁴⁸

²⁴⁶ A. Feuerbach, 1924, S. 77.

²⁴⁷ J. Allgeyer, Bd. I, S. 258f.

²⁴⁸ J. Ecker, S. 132f.

19.1 Die „Allegorie der Malerei“ von Feuerbach

In einer querovalen Supraporte (Abb. 68) „Der Mittelrheinkreis“ gibt Feuerbach die kindliche Rückenfigur nackt, seitenverkehrt zu Makart positioniert, halb sitzend, halb liegend, diagonal in der Bildmitte. Ein Tuch als Unterlage, lässig über eine Sitzgelegenheit und weiter über eine Brüstung geworfen, betont die Diagonale. Eine mit Blumen befüllte Jardinière bietet in der rechten Bildhälfte einen dekorativen Anblick. Eine herabgefallene Blüte liegt auf dem Boden, einem Stilleben entsprechend.

Die malende Figur wird aktiv gezeigt, ihr Zurücklehnen scheint kreativen Gedanken zu dienen. Makarts vorderes Kind hingegen erscheint passiv und dekadent. Feuerbachs Malerei hat, ebenso wie Makarts Kind, ein zart modelliertes Profil. Im Verhältnis zu dem kindlichen Gesicht wirkt sein Körper erwachsener. Gelockte Haare reichen dem Kind bis in den Nacken. Ein schmales Band, kranzartig um den Kopf gebunden, fällt spiralförmig zur Wange. Das Kind hat sein linkes Bein in leichter Beugstellung am Boden abstützt, das rechte ist unter seinen Körper geschlagen und kehrt dem Betrachter die Fußsohle zu.

Mit der linken oberen Extremität – sichtbar ist nur der Oberarm – werden die Farbpalette und der Malstock vor dem Körper gehalten. Der andere Arm, mit dem Pinsel in der Hand, ruht abgewinkelt auf der Brüstung. Es malt nicht nach einem Modell wie bei Makart, sondern wählt sein Motiv aus der Landschaft, die es zu rühmen gilt. Die schräg gestellte Leinwand, die vor ihm großformatig über einen Rahmen gespannt ist, lässt Wolken erkennen. Auf dem Boden daneben befindet sich ein Buch – ein Skizzenbuch? Auf der oberen Kante des Buches sitzt eine sehr kleine Figur, über deren Funktion nur gemutmaßt werden kann. Zur Verortung des Bildes wird hinter der Brüstung der Blick auf den Turm des Schlosses freigegeben. An seinen Spitze weht eine Fahne.

19.2 Die „Allegorie der Bildhauerei“ von Feuerbach

Zum Vergleich mit Makarts allegorischer Darstellung wird der zentrale Bildausschnitt des friesartigen Gemäldes gewählt. Eines der vier Querbilder von Schloss Karlsruhe widmet sich dem Thema der Bildhauerei (Abb. 69). In seiner Gesamtheit mit den bogenförmigen, mit Blüten besteckten Nischen und dem tanzenden Kinderpaar der rechten Bildhälfte wird eine arkadische Stimmung erweckt.

In der freien Natur arbeitet die Bildhauerei an einer Büste, die in erhöhter Position links außerhalb der Bildmitte auf einem Tuch aufgestellt ist. Die Bildhauerei wird als Rückenfigur gegeben, nur das verlorene Profil ist zu erkennen. Sie hat braunes, gewelltes, kurzes Haar, das

ähnlich der Allegorie der Malerei auch hier von einem schmalen Band umfasst wird. Dem Kräftefordernis entsprechend erfolgen eine leichte Rotation und Neigung mit dem Körper zur Büste. Den rechten Arm im Schwung erhoben, ist die Bildhauerei im Begriff, einen Schlag mit dem Hammer auszuführen, den die rechte Hand fest umschließt. Der linke Arm tariert den Schlag aus, wird nach vorne ausgestreckt. Die Beine sind zur Verbesserung der Standfähigkeit leicht gegrätscht, das rechte Bein steht fest auf dem Boden, während sich das linke Bein auf einem Steinquader mit gebeugtem Knie aufstützt, seitenverkehrt zu Makarts Bildhauerin. Ein schmales Lendentuch bedeckt die untere Körperhälfte und vervollständigt den Aspekt, dass die Bildhauerei von einem kleinen männlichen Wesen mit gut proportioniertem Körper ausgeübt wird.

Feuerbachs Auseinandersetzung mit Rubens, ist an den Gemälden für Schloss Karlsruhe kaum ersichtlich. Als Vorlage dürften hier Kinderbilder aus den Düsseldorfer Akademiejahre gedient haben.²⁴⁹ Ihre Darstellungsweise erscheint Julius Allgeyer rätselhaft. Er empfindet die acht Bilder unter Feuerbachs künstlerischem Vermögen, so, als wären sie kaum dem Künstler zuzuordnen. Er erkennt formale Mängel und erklärt diese mit der sehr kurzen Entstehungszeit, ganz gegen Feuerbachs übliche Art. Er nimmt an, dass Feuerbach sich „mit resoluter Lust des Auftrags entledigte“, um sich einem anderen Gemälde widmen zu können. Feuerbach selbst hoffte „wie ein bestellungshungriger Historienmaler nur immer zu hoffen vermag, auf Größeres“.²⁵⁰

Der deutsche Kunsthistoriker Adolf von Oechelhäuser kann Allgeyers Ansicht nicht teilen. Er meint, dass die „rein dekorativ gehaltenen reizvollen Kompositionen... mit dem frischen Humor, der in den Einzelfiguren und Gruppen herrscht“ und mit ihrer „zum Teil grellen Farbstimmung“ für den Raum, für den die bestellt waren, wirkungsvoll, fehlerfrei gelungen wären.²⁵¹

Neben den unterschiedlichen Orten, an denen Malende und Bildhauernde arbeiten, bleibt im Vergleich die bessere, anatomisch richtige Darstellungsweise Feuerbachs objektivierbar. Sie entbehrt jedoch der Anmut, Grazie und Dekadenz, die Makarts Bildern eigen ist. Anders verhält es sich bei dessen letztem Auftrag 1881.

²⁴⁹ J. Ecker, S. 133.

²⁵⁰ J. Allgeyer, Bd. I, S. 258f; A. Feuerbach, Vermächtnis, S. 77.

²⁵¹ J. Ecker, S. 133. Adolf von Oechelhäuser (1852–1923) war Professor für Kunstgeschichte an der Universität Karlsruhe, Vorsitzender der Baukommission für Denkmalpflege. www.karlsruhe.de/kultur/stadtgeschichte/denkmaltag/denkmaltag_2005/suedweststadt.de

20 Makarts „Allegorie der Malerei und der Bildhauerei“ 1881

Noch einmal wandte sich Makart der Darstellung der beiden Künste zu. Nicolaus Dumba hatte ihm 1870 seinen ersten großen privaten Auftrag erteilt, seinen ersten großen öffentlichen Gemäldeauftrag für das Stiegenhaus des Wiener Kunsthistorischen Museums erhielt er 1881 vom Kaiser. Dieser umfasste das Deckenbild, Zwickel- und Interkolumniengemälde sowie die zwölf Bilder der Lunetten. Von diesen konnte Makart nur einige selbst fertig stellen. Sie entstanden in den Jahren 1882–1884.²⁵²

Wenige Monate nach dem Tod des Künstlers 1884 veranstaltete das Künstlerhaus eine Makart-Ausstellung. Albert Ilg verfasste darüber einen Artikel, in dem er auch die Lunetten erwähnte. Er kritisierte die „grenzenlose Gedankenarmut, den traurigen Mangel an Kenntnissen[...] Jammer faßt uns an, wenn wir sehen, wie ein Künstler von heute die Verherrlichung seines Standes[...] mit nichts anderen als nackten Weibern[...] auf die Gewölbe des ernsten Monumentalbaues pinselt!“²⁵³ Für die künstlerische Ausführung fand Ilg keine Worte.

Für Hevesi hat Makart mit den Lunetten ein Werk geschaffen – „grandios geistvoll aufgefasst und prächtig ernsthaft koloriert“ – von dem er bedauert, „dass es ihm [bedingt durch seinen Tod] nicht beschieden war, sich[...]ein weiteres Denkmal zu setzen.“²⁵⁴

Zehn Lunetten auf Goldgrund sind berühmten Malern gewidmet, zwei etwas größere – die einzigen mit einem blauen Hintergrund, einem leicht bewölkten Himmel – stellen die Allegorie der Malerei und Bildhauerei dar. Mikula nimmt an, dass Makart bei der Programmierung kaum Mitsprache hatte, im Gegensatz zu Klaus Eggert, der Semper und Makart für zuständig vermutet.²⁵⁵

20.1 Allegorie der Malerei

(WV 434/2)

Dieses Bild trägt unterschiedliche Bezeichnungen: „Allegorie des Künstlerruhms“ oder „Religion und profane Malerei“.²⁵⁶ Eine erwachsene weibliche sitzende Figur (Abb.70) in der Bildmitte wird von einem Ehrentuch hinterfangen. Dem Bogen der Lunette folgt ein Palmwedel, der das dunkle offene Haar der Figur berührt. Ihre seitlich hochgehobenen,

²⁵² G. Frodl, 2002, Bd. 5, S. 360f. und Frodl, 1974, S. 419f. Die Gebrüder Klimt, Franz Matsch und Mihály Munkacsy führten den Auftrag aus.

²⁵³ A. Ilg, Die Presse, Nr. 29, 29. Jänner 1885, S. 1–3.

²⁵⁴ L. Hevesi, 1888, S. 323.

²⁵⁵ R. Mikula, 1971, S. 163

²⁵⁶ G. Frodl, 1974, S. 421.

ausgestreckten Arme halten die Enden der Pflanze fest. Die Mittelfigur ist mit einem weiten roten Rock aus glänzendem Material bekleidet, der, vor ihr gebauscht, den Boden bedeckt. Darüber trägt sie ein silberfarbenes Oberteil, das ihre Brüste freigibt. Ein Träger ist vorne in der Mitte befestigt und führt über ihre linke Schulter nach hinten. Auf ihrem Schoß liegt eine Posaune, welche die Figur als Fama ausweist. Sie wird von einem dunkelhaarigen schlanken Wesen im Profil flankiert, das einen hohen Karton mit Raffaels Sixtinischer Madonna schräg zum Betrachter hält. Ihr Pendant auf der anderen Seite, die Galathea von Raffael auf Karton, wird von einer wohlbeleibten blond gelockten Figur präsentiert. Raffaels Figuren symbolisieren links die religiöse und rechts die profane Malerei. Die irdische Freude an Essensgenüssen ist jedenfalls an ihren runden Formen abzulesen.

20.2 Die Allegorie der Bildhauerei

(WV 434/8)

Eine ähnliche zentrale Sitzfigur stellt die Allegorie der Bildhauerei (Abb.71) dar, mit einer unterschiedlichen Haltung ihrer Arme, die seitlich vom Körper nach unten abgespreizt werden. Mit ihrer linken Hand präsentiert sie eine Statuette der Nike, mit der rechten umfasst sie einen Griffel. Zu beiden Seiten knien zwei Figuren mit einer Steintafel und einem Konvexspiegel.

Die Lunettenform ermöglichte wenig gestalterische Freiheit. Makarts Komposition und Darstellung der allegorischen Figuren hat sich elf Jahre nach dem Dumbazimmer verändert. Eine streng symmetrische Anordnung trat an die Stelle der abwechslungsreichen Dumba-Allegorien. Deren dekorative, malerische Gestaltung wurde abgelöst von kräftigen Figuren, die an Michelangelo erinnern. Die Umrisslinie war ihm hier wichtig. Die extreme Raumhöhe, in der sich die Bilder befinden, machte gewiss eine stilistische und kompositorische Anpassung erforderlich. Die Farben der Bilder ordnen sich in das Gesamtkunstwerk des Stiegenhauses ein, wobei die beiden Allegorien farbenfroher sind als die übrigen Lunetten.

21 Die Allegorie der Künste von Carl Joseph Geiger

Der Wiener Maler vereinte die drei Künste, die im Wettstreit um ihre Vorrangstellung standen– seit der Renaissance als Paragone –, auf einem Gemälde (Abb. 72) von 1863. Aus der Bildkomposition mit der zentralen Stellung der Malerei und aus der Lichtführung – die Malerei erstrahlt heller – und der, wenn auch nur geringfügig größeren Darstellung mit Lorbeerkranz ist ersichtlich, zu wessen Gunsten Geiger die Entscheidung traf.

Wenige Jahre nach Feuerbachs zuvor beschriebenen allegorischen Darstellungen ließ auch Geiger seine allegorischen Figuren in freier Landschaft ihre Tätigkeit ausüben. Die Malerei arbeitet wie bei Feuerbach ohne Modell.

Geigers etwas ältere Kinder sind in anatomisch gerechter Weise gegeben. Dies trifft auch auf die Hände und Füße zu, die bei Makart eher als Adnexe behandelt werden. Geiger gibt in der Kleidung und bei den Frisuren Details an, er malt die Gesichter unterschiedlich voneinander, idealisiert. Er lässt die Kinder abwechslungsreich verschiedene Haltungen einnehmen, trotzdem fehlt ihnen der lebendige Eindruck und vor allem die Anmut der Kinderbilder, die Ausstrahlung, die Makarts „Dumbakinder“ kennzeichnen. Geigers Figuren ist eine gewisse Schwere zueigen, eine Erdverbundenheit, die an die allegorischen Figuren der Albertinarampe denken lassen.

22 Danubiusbrunnen (Albrechtsbrunnen) – Kinderfiguren

In Wien gab es zur Zeit Nicolaus Dumbas einige Brunnen und Denkmäler an der Wiener Ringstraße, wobei er die Errichtung vieler von ihnen anregte oder mitfinanzierte. Er stellte dem Denkmalfonds Geld zu Verfügung und setzte sich für Neuschaffungen ein.²⁵⁷

Den Danubiusbrunnen, ein Wandbrunnen an der Albertinarampe, schenkte Kaiser Franz Joseph 1869 der Stadt Wien.

Johannes Meixner (1819–1872) hatte bei der Schaffung seiner Marmorbrunnenfiguren einige Vorgaben zu beachten, denen er nicht sehr konsequent entsprach. Die Geldmittel waren knapp bemessen, der Architekt der Anlage, Moritz von Löhr (1810–1874) erwartete die volle Aufmerksamkeit seiner künstlerischen Leistung und verlangte von Meixners geplanten Figuren „Rücksicht auf den einfachen aus der Antike entwickelten Architekturstyl[...]eine minder naturalistische Auffassung“.²⁵⁸

²⁵⁷ E. Konecny, 1986, S. 25f.

²⁵⁸ W. Krause, S. 49. Zwei weibliche Monumentalplastiken, Save und Theiß, schließen unmittelbar an die Hauptfiguren des Brunnens, Danubius und Vindobona, an. Sie stehen für Ungarn und Kroatien. Gleich groß sind die Randfiguren, die Drau und – die einzig eindeutig männliche Figur der Anlage außer Danubius – der Inn. Dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Albrechtsbrunnen>, (08.01.2010). Der Bau der Albrechtsrampe dauerte vier Jahre, von 1865–1869. Mit den Wandnischen werden die italienischen Grottenanlagen zitiert und ist der Bezug zu antiken Badeanlagen gegeben. 1945 wurde der Danubiusbrunnen von Bomben getroffen. Die Nischenfiguren wurden an verschiedene Orte gebracht: fünf Figuren – Enns, Mur, Raab, Salzach und Traun – nach Niederösterreich in den Schlosspark von Wieselburg, die Drau nach Greifenburg in Kärnten und der Inn in den Stadtpark von Wiener Neustadt. Die Wiedererrichtung nach dem Krieg erfolgte in reduzierter Form, die Figuren wurden zurückgeholt. Der Inn kam 2001/2002 wegen der Installation der

Zu beiden Seiten des zentralen Brunnens befinden sich in den Nischen der symmetrischen Anlage die allegorischen Darstellungen der Flüsse der Monarchie.

In der ursprünglichen Ausführung wurden vier Erwachsenenfiguren flankiert von sechs frühpubertären Kinderfiguren, Freiplastiken in geschlossenen Formen mit leichtem Kontrapost, meist ist das rechte Bein vorgestellt. Nur die Zehen der verbittert wirkenden March (Abb. 73) und der Raab ragen deutlich über die Plinthe. Alle Kinder halten ihre Attribute in den Händen. Die kräftigen Körper erlauben keine stringente Zuordnung des Geschlechts, auch die antikisierende Kleidung und die detailgenauen Frisuren sind nicht hilfreich für dessen Bestimmung. Die Mur (Abb. 74) wirkt als einzige mädchenhaft. Die ovalen, unterpolsterten, idealisierten Gesichter der allegorischen Gestalten sind einander im Ausdruck ähnlich, zeigen eine gewisse Stereotypie. Sie lächeln mit geschlossenen Lippen, nur die March zieht die Mundwinkel nach unten. Ranzoni meint zu den Figuren, dass sie „durch ihre plumpe Derbheit und die schlechte Betonung der Verhältnisse plastische Sünden genannt werden müssen“.²⁵⁹

23 Das „Schicksal“ der Arbeitszimmers nach dem Tod Nicolaus Dumbas 1900

In den 1920er-Jahren befanden sich die Gemälde noch an ihrem Platz im Arbeitszimmer des Palais, schreibt Helene Sabina, genannt Ina, Gräfin von Spreti. Sie bedauert, das Datum der Entfernung der Gemälde vom Parkring nicht zu kennen.²⁶⁰

Nicolaus Dumbas Witwe hatte die Absicht gehabt, die Gemälde des Arbeitszimmers dem heutigen Wien Museum zu vermachen. Dieses lehnte die Schenkung allerdings ab, da es keine Möglichkeit hatte die großen Gemälde unterzubringen.²⁶¹

Nachdem Nicolaus Dumbas Ehefrau Marie 1936 gestorben war, kamen die Bilder des Arbeitszimmers in den Besitz der Erben Michael, Theodor und Anna „Nina“ Riedl von Riedenstein, den Enkelkindern seines älteren Bruders Michael. Die Aufteilung erfolgte zu

Rolltreppe zur Albertina in den Burggarten neben das Schmetterlingshaus. Aus Symmetriegründen wurde die Drau mitversetzt.

<http://www.dasrotewien.at/online/page.P=11740>. (22.05.2010). Löhner schuf den alten Wiener Westbahnhof, der im 2. Weltkrieg weitgehend zerstört wurde.

²⁵⁹ E. Ranzoni, Malerei in Wien, S. 138.

²⁶⁰ Brief unterzeichnet mit Helene Sabina Spreti, ohne Datum.

²⁶¹ A. K., 2000-2001, S. 79.

gleichen Teilen. 1937, ein Jahr nachdem die Witwe gestorben war, kam das Inventar des Arbeitszimmers mit Ausnahme der Bilder im Wiener Dorotheum zur Versteigerung.

Einige Zeit lang bewahrte Frau von Riedl-Riedenstein das Erbe aller in ihrem Haus, „ein altes Dumbahaus“ in der Reisnerstraße: „Wir hatten die Suppraporten in einem Salon.“²⁶² In den Kellerräumen ihres Hauses waren die Gemälde während der Kriegsjahre in Sicherheit.²⁶³

Adolf Hitler schätzte Makarts Gemälde, die zwei „Abundantia“- Friese hatte er schon für das geplante „Führermuseum Linz“ erworben.²⁶⁴ Die Sammlung sollte, entsprechend dem Wunsch Adolf Hitlers und Hermann Görings, um alle Gemälde des Arbeitszimmers erweitert werden. Hitler bot eine Summe von 600 000 Reichsmark, das die Erben ablehnten – mit einer Ausnahme. Das Deckengemälde verkaufte Theodor Dumba 1942 – musste er? Rainald Franz meinte „wohl auf Grund des Drucks der Nationalsozialisten“.²⁶⁵

Das Bundesdenkmalamt bewahrte die Gemälde im Arsenal auf. Von 1957 bis 1962 wurden die Bilder unter finanzieller Beteiligung des Bundesdenkmalamtes im Auftrag der Erben restauriert. Nina Riedl-Riedenstein hinterließ eine Aufstellung der Zahlungen, die sie dem Bundesdenkmalamt überwiesen hatte.²⁶⁶ Der Neffe von Nina Riedl-Riedenstein hegte die Absicht, die Bilder im Speisesaal von Schloss Seefeld am Wörthersee aufzuhängen, eine Idee, über die seine Tante schrieb: „Es freut mich, dass Taki ein gewisses Attachement an die Tradition zeigt.“ Ein eventueller Rückkauf des Deckengemäldes blieb nur Gegenstand ihrer Überlegungen.²⁶⁷

23.1 Verkauf der Gemälde des Arbeitszimmers

1942 hatte Dr. Theodor Dumba, der Bruder von Nina Riedl-Riedenstein, das Deckengemälde um 12 000 Reichsmark nach Deutschland verkauft. 1956 erfolgte dessen Rückführung nach Österreich, gemäß des „Überleitungsvertrages für Kunstgüter“.²⁶⁸

Der Verkauf der Wandgemälde erfolgte am 30. August 1971, drei Generationen nach dem Tod Nicolaus Dumbas, dessen Linie mit seiner Tochter Irene ein Ende fand.²⁶⁹ Gräfin Helene

²⁶² Brief ohne Datum von Helene Sabina Gräfin von Spreti, Tochter von Anna Riedl-Riedenstein, an die derzeitigen Besitzer der Makartfriese. Mit „Suppraporten“ sind die Bilder des Arbeitszimmers gemeint.

²⁶³ E. Konecny, 1970, S. 43.

²⁶⁴ G. Frodl, 1974, S. 312.

²⁶⁵ R. Franz, in: A. K., 2000-2001, S.79f.

²⁶⁶ E. Konecny, 1970, S. 644. Ungefähr ein Drittel der erforderlichen Geldmittel steuerte der österreichische Staat bei.

²⁶⁷ E. Konecny, 1970, zitiert den Brief vom 15. November 1964. Das Hotel, das damals im Besitz der Brüder Niki und Taki Dumba war, gehört heute der Soravia Group.

²⁶⁸ A. K., 2000-2001, S. 80.

²⁶⁹ Kaufvertrag für die Wandgemälde des Dumbazimmers.

Sabina von Spreti, Ururgroßnichte Dumbas teilte den Käufern in einem Brief ihre Freude mit, die sie empfinde, weil die Wandgemälde bei einer mit ihr befreundeten Wiener Familie „einen würdigen Rahmen gefunden haben“.²⁷⁰

23.2 Die Dumbafriese auf der Ausstellung

1972 sollte das Arbeitszimmer aus seiner Versenkung auferstehen. Klaus Gallwitz beabsichtigte, nachdem er die Entlehnung der sechs Wandgemälde für die Ausstellung in Baden-Baden von „Nagel zu Nagel“ vertraglich fixiert hatte, dort auch das Deckengemälde zu zeigen. Er stellte fest, dass dieses „tatsächlich im Bundesdenkmalamt zur Zeit aufbewahrt im Arsenal, Objekt 15, Tor 4“ war. Eine Besichtigung war ihm nicht möglich, da es aufgerollt war. Frau Hofrat Tripp vom Bundesdenkmalamt versprach, ihn über den Zustand des Deckenbildes zu informieren, wovon abhängen sollte, ob es ausgestellt werden könne. Aus einem weiteren Schreiben geht hervor, dass alle Dumbabilder vor ihrem Verkauf im Arsenal gelagert waren.²⁷¹

Der Südfunk Baden-Baden sponserte die Rekonstruktion des Zimmers in seinen Originalmaßen für die Ausstellung in der „Staatlichen Kunsthalle“. Das Deckengemälde wurde als Fotografie dazugefügt.²⁷² Zum ersten Mal waren in Baden-Baden die sechs Wandgemälde öffentlich ausgestellt. Die Hängung erfolgte in der ursprünglichen Anordnung. Der Gesamteindruck des Arbeitszimmers kam dem Original nicht nach weder in der Beleuchtung noch in der Gestaltung des Raumes. An glatten Wänden hingen die Bilder, herausgelöst aus ihrem Rahmen. Vergangen waren die einst durchgeführten hitzigen Diskussionen um die Ausstattung von Ausstellungsräumen. Die puristische Präsentation konnte und sollte nicht an das Gesamtkunstwerk herankommen. Eine neue Positionierung Hans Makarts war mit diesem Ausstellungskonzept nicht erfolgt. Die isolierte Betrachtung der Bilder vermittelte nur einen Aspekt der Wirkung den sie für Nicolaus Dumba hatten. Klaus Gallwitz schreibt über seine Zielsetzung mit dieser Ausstellung: „Ihr Zweck ist nicht eine späte Wiedergutmachung, sondern vielmehr die Klärung bestimmter ästhetischer Schablonen und Vorlieben unserer Tage“.

1996 führte das Aktionshaus Christie's am 29. und 30. Oktober im MAK- Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien, eine Versteigerung von jüdischem Eigentum durch. Der Erlös ging an die Israelitische Kultusgemeinde. Die Objekte waren in Mauerbach nicht

²⁷⁰ Brief, 8. November 1973 von Gräfin „Ina“ Spreti.

²⁷¹ Brief Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 13. Dezember 1971, 27. Januar 1972.

²⁷² A. K., 2000-2001, S. 6.

zu besichtigen und konnten nicht restituiert werden. Dieser Besitz der Republik Österreich kam gleichzeitig zu Gebot mit dem Deckengemälde aus dem Arbeitszimmer des Dumbapalais. Eine Privatstiftung hatte es für das Chi- Mei-Museum in Taiwan erworben.²⁷³

Der Entwurf zum Deckengemälde des Dumbazimmers befand sich, nach einer etwas lückenhaften Dokumentation, im Eigentum des Wiener Kunstantiquariats und Auktionshauses S. Kende. 1888 war es von Samuel Kende in der Rotenturmstraße 14 gegründet worden. Am 28. Mai 1937 brachte das Aktionshaus das Ölbild zur Versteigerung. 1954 wird Frau L. Charlemont als Eigentümerin genannt.²⁷⁴ Heute befindet sich der Entwurf mit der Inventarnummer 1573 im Niederösterreichischen Landesmuseums in Wien.²⁷⁵

24 Die Malfaktur – Maltechnisches

24.1 Arbeitsprozesse

Karl Scheffler beschrieb die Linie, die Konturen als intellektuelles Produkt, als eine „menschliche Abstraktion [...] in der Natur für das Auge nicht vorhanden“.²⁷⁶

Für das *Disegno* war die Linie wesentlich, um in Skizzen Ideen festzuhalten. Diese können als Entwurf dienen, als Grundlage zur Herstellung eines Gemäldes, als Schlussentwurf oder als selbstständige Arbeit.

In den Skizzen Makarts stellte Friedrich Pecht ein „merkwürdiges Talent der Charakteristik“ fest.²⁷⁷ Manche erkannten in Makarts Skizzen eine Vorwegnahme des Impressionismus, von Max Slevogt (1868–1932) und Lovis Corinth (1858–1925). Beide hatten an der Münchner Akademie studiert, ab 1848 respektive 1880.²⁷⁸

Theodor Fontane lässt den Protagonisten in seinem Roman „Graf Petöfy“ zu einer aquarellierten Skizze Makarts – „Charlotte Wolter als Messalina“ – sagen: „Makart hat sich hier selbst übertroffen. Ich ziehe diese Skizze seinen größeren Bildern vor. Überhaupt in dem, was Künstler Ausführung nennen, geht soviel von der Hauptsache verloren. Was der Moment

²⁷³ Schriftenreihe der Provenienzforschung, S.25.

www.chimeimuseum.com/chinese/01_collection/result_detail.aspx?ID=110.

²⁷⁴ G. Frodl, 1974, S. 318.

<http://www.doew.at/thema/aris/anderl.html> (15.08.2009), Gabriele Anderl recherchierte, daß die Arisierung der Firma S. Kende am 16. August 1938 erfolgte. Der Münchner Kunsthändler Adolph Weinmüller, Mitglied der NSDAP seit 1931, erhielt die Genehmigung für die Übernahme des Auktionshauses.

²⁷⁵ G. Frodl, 1974, S. 318.

²⁷⁶ K. Scheffler, 1974, S. 171.

²⁷⁷ F. Pecht, S. 321.

²⁷⁸ G. Frodl, 1974, S. 39.

schaft, ist immer das Beste“.²⁷⁹ Eine Aussage, die in die Moderne weist und der von Petöfys Neffen widersprochen wird: „Die Fachleute denken meist anders darüber[...] Hört man sie, so sollte man glauben, skizzieren könne jeder und Ideen haben sei so ziemlich das Trivialste der Welt“.²⁷⁹

Stiassny hingegen ist der Ansicht, es ist „ungleich leichter eine gute Skizze zu fertigen als ein gutes Gemälde“. Die Aussagekraft über das künstlerische Vermögen erkennt er in einem Entwurf besser.²⁸⁰ In Skizzen „konnten Makarts künstlerische Fähigkeiten voll zur Entfaltung kommen“, sie waren für Makart „Handwerkszeug, Materialsammlung“, schreibt Mikula.²⁸¹ Die Skizze ist Ausdruck der künstlerischen Idee und Unabhängigkeit, sofern sie kein Abgabewerk ist.

Im fünfzehnten Jahrhundert waren Skizzen beliebt. Ihre Spontaneität, scheinbare Mühelosigkeit – „*sprezzatura*“ – wurde als Wert für sich geschätzt. Man sah darin den Beweis für die Virtuosität des wahren Künstlers. Für zügig entstandene Bilder in „*fa presto*-Schnellmalerei“ war unteren anderen Luca Giordano bekannt.

Die Ölmalerei erlaubte die Übermalung des Farbauftrags in mehreren Schichten. Tizian und Giorgione in Venedig arbeiteten mit dieser technische Möglichkeit. Die „*alla prima*“-Malerei, die Malerei ohne Schichtenaufbau, galt als eigene ästhetische Kategorie.

Unfertige Bilder, „*non finito*“, als fertig zu betrachten, dies handhabte auch Makart in den Dumbafriesen „aufgrund seiner persönlichen Disposition fast notgedrungen“, wie Mikula schrieb und das „in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eigene Kunstform existierte“.²⁸² Eine „skizzenhafte Flüchtigkeit und Pinselbravour wie sie Tizian hervorbrachte, Paul Rubens in seinen Skizzen und der späte Rembrandt einsetzte, die sich Hans Makart zum Vorbild nahm“.

Makart setzte in seinen Wandfriesen verschiedene Malweisen nebeneinander. Neben einem offenen, großzügigen Duktus, neben „*fa presto*“ widmet er sich präzise manchem Detail, das nur in unmittelbarer Nähe zu den Bildern erkennbar wird. Die Benützung einer Leiter und

²⁷⁹ T. Fontane, 1993, S. 10.

²⁸⁰ Ebenda, S.12

²⁸⁰ R. Stiassny, S. 5.

²⁸¹ R. Mikula, 1971, S. 90, 140.

²⁸² Ebenda, S. 87, 91.

einer starken Lichtquelle sind dafür erforderlich. Mikula sieht in der „*fa presto*“-Malweise „Anlaß zu Mißverständnissen in der künstlerischen Bewertung“.²⁸³

24.2 Makarts Materialien für Bilder

24.2.1 Bildträger

Im neunzehnten Jahrhundert verwendeten die Maler, wie die Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts, häufig fein gewebtes Leinen, ein Material, das auch Hans Makart für seine großformatigen Gemälde wählte. Mit der maschinellen Fabrikation konnten nun ohne Nahtstellen extrem große Formate gewebt werden.

24.2.2 Farbmateriale

In der Malerei und in kunsttheoretischen Schriften bis zum neunzehnten Jahrhundert kam dem Farbmateriale keine wesentliche Bedeutung zu.²⁸⁴ Die Literatur zu den von Makart verwendeten Farben unterscheidet nicht immer die technischen Begriffe der Farben Makarts, Teer- und Asphaltfarben werden bisweilen austauschbar beschrieben.

Ölmalerei

Das Öl hat die Funktion des Bindemittels für die Farbpigmente und kann durch andere Substanzen wie Harz ersetzt werden – „Harz-Ölmalerei“, die Makart anwendete.²⁸⁵

Organische Stoffe – Stein, Braunkohle, Torf oder Holz – liefern als Destillationsprodukt Teer, braun bis schwarz, das dem Bitumen ähnlich ist. Aus Steinkohlenteer gewonnene Farben haben im neunzehnten Jahrhundert weitgehend Pflanzen- oder Tierfarbstoffe verdrängt.

Alle Teerfarbstoffe galten früher als Anilinfarben, da Anilin deren Ausgangsprodukt war.

Asphalt (griechisch: Erdpech) ist ein Gemenge, das bei der Verdunstung von Erdöl zurückbleibt, ein braunes Farbmittel, ein öllöslicher Farbstoff.²⁸⁶ Ein Rezept aus dem fünfzehnten Jahrhundert gibt dessen synthetische Herstellung an: Ein Gemisch von Gräten großer Fische, Wasser und Hausenblase, der Harnblase der Fische.²⁸⁷ Asphalt kam schon bei den alten Ägyptern mit Ölbindemitteln als Öllasierung zum Einsatz. Er kann in der Ölmalerei für Untermaalungsschichten verwendet werden. Als Grundierung und Untermaalung

²⁸³ Ebenda, S. 136.

²⁸⁴ M. Wagner, S. 18.

²⁸⁵ H. Kühn, H. Rosen-Runge, E. Straub, M. Koller, Bd. 1, S. 402.

²⁸⁶ Der Große Brockhaus, Bd. I, S. 288, 444; Bd. VIII, S. 592.

²⁸⁷ Zitiert 308, S. 40, 101, 365, 399.

verwendete ihn unter anderem Rembrandt.²⁸⁸ Friedrich Pecht berichtet von einem allzu großzügigen Einsatz des Asphalts, der stark nachdunkelte, für die Lasierung bei Makart.²⁸⁹

Die Münchner Schule mit Lenbach und Makart arbeitete ebenso mit Asphalt wie Gustave Courbet.²⁹⁰ Dieses schlecht trocknende Bindemittel neigt im feuchten Zustand zum Zerfließen und getrocknet zur Rissbildung. Dies wurde gelegentlich genützt, um ein Gemälde älter erscheinen zu lassen.

Die Qualität von Makarts Ölgemälden war nach seiner Studienzeit von 1866 bis 1869 auffallend schlecht. Es kam zu Rissen an der Oberfläche, obwohl schon längst bekannt war, wie diese vermieden werden konnten. Ebenso zum Dunkelwerden der Gemälde, das bis zur Unkenntlichkeit seiner Bilder führte. Durch die Beimengung von Asphalt zu den Ölfarben erzielte er ohne größeren technischen Aufwand eine Brillanz, einen Glanz und fast unerreichte Leuchtkraft, es erfolgte allerdings kein entsprechender Zusatz von Sikkativen.²⁹¹

24.2.3 Farben und Malduktus

Rudolf Eitelberger bescheinigte, dass Makart mit dem Dumbazimmer „ein Höchstmaß an malerischer Freiheit und Souveränität erreicht, das keiner Steigerung mehr fähig war“. ²⁹² Makart setzte auf den Dumbafriesen verschiedene Methoden der Strichführung ein. So finden sich auf einem Bild nebeneinander feine Pinselstriche und der deutlich sichtbar geführte, breite Pinsel, der nicht der Körperkontur folgt, sondern dynamisch unregelmäßige Striche neben- und übereinander setzt.

Piloty lehrte an der Akademie eine solide Maltechnik, zu der sich Makart Anregungen aus der venezianischen Spätrenaissance und niederländischen Malerei aneignete. Pilotys Vermittlung des differenzierten Pinselseinsatzes wurde kritisch beurteilt. Dies sei der Schwerpunkt des Unterrichts gewesen, der auf die Inhalte zu wenig Wert legte. ²⁹³

Malerische Freiheit mit pastosem Farbauftrag wurde von den zeitgenössischen französischen Malern akzeptiert. Bei Makart wurde Pastosität in Verbindung mit seinem Pinselduktus kritisiert, wenn er grob, flächig, ungeordnet und dynamisch war. Im unteren Drittel der Bilder des Arbeitszimmers sind einzelne Blüten auf der Truhe in „Handel und Industrie“ oder Gräser in der „Landwirtschaft“ pastos überhöht. Daneben gibt es in der „Landwirtschaft“ einige mit

²⁸⁸ Ebenda, S. 40f.

²⁸⁹ F. Pecht, S. 321.

²⁹⁰ G. Frodl, 1974, S. 15.

²⁹¹ Ebenda, S. 15.

²⁹² E. Konecny, 1986, S. 12.

²⁹³ A. Rosenberg, S. 131.

dem Pinselstil gezogene Striche, die eine Rinne bilden, große Flächen sind durchgehend lasierend glatt.

In Makarts virtuoser Pinselführung sah Feuerbach eine Gefahr. „Für angehende Talente, in welchen der Keim zukünftiger, wirklicher Größe vielleicht schlummert, ist Makarts Virtuosität geradezu Gift; sie erschrecken vor dem weiten Weg und zwingen sich zu rascher Produktivität, indem sie gewahr werden, mit wie geringen Mitteln ein Erfolg heutzutage zu erzielen ist“.²⁹⁴ Gerade mit seinem Pinselduktus war Makart anregend für die folgenden Maler. Seine dekorative Bildanordnung mit geringer Raumtiefe, die Einbindung von Vegetabilem, das später ornamental aufgelöst wurde, fand in der Sezession und im Jugendstil seine Fortsetzung.

Kitlitschka verglich Makarts Methode des Hervorhebens und „Zurücktretens“ mit der genauen Schilderung und dem Skizzenhaften, mit einem musikalischen Vortrag. Stiassny beschreibt eine „fast musikalische Stimmung...mit dem Pinsel vor uns hingeträumt“.²⁹⁵ Renata Mikula sieht darin „Brüchigkeiten“, Zeichen des Verfalls einer Kunstrichtung.²⁹⁶

Das Stadium der Ausführung ist innerhalb der einzelnen Bilder im Dumbazimmer unterschiedlich, worauf bereits hingewiesen wurde. Bei allen Bildern des Arbeitszimmers nimmt die Genauigkeit der Ausführung in unterschiedlichem Ausmaß zum Bildrand hin ab. Dies hat etwas Modernes, Ausschnitthaftes an sich. Makart lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters, es erfolgt eine Zentrierung auf das von ihm besonders Hervorgehobene.

Makart malte Stoffe, stellte den Reiz der Oberflächenbeschaffenheit so dar, dass die Sinne und die Psyche, die Fantasie und physiologische Vorgänge im Betrachter angesprochen werden. Seine Farben lösen Emotionen aus, die bei entsprechender Sensitivität musikalische Assoziationen bilden können. Hevesi sprach von „Gefühlsfarben“.²⁹⁷

Stiassny empfand Makarts Farben als idealistisch, „nicht selten mehr schön als wahr“. Am Beispiel des „Frauenincarnats oft anämisch weiß oder von einem rosa Zuckerton überhaucht[...] süßlich“, führt er seine Ansicht aus.²⁹⁸

Es mag an der Glibung der Frise des Makartzimmers liegen, insbesondere über dem Inkarnat, wenn der Gedanke an eine Anämie heute nicht mehr aufkommt. Es sind vielmehr helle,

²⁹⁴ J. Allgeyer, Bd. II, S. 453.

²⁹⁵ R. Stiassny, S. 6.

²⁹⁶ R. Mikula, 1971, S. 142.

²⁹⁷ L. Hevesi, 1906, 266.

²⁹⁸ R. Stiassny, S. 7.

puderfarbene, warme Töne, die, mit einem hellen Braun modelliert, eine warme, sinnliche Ausstrahlung zeigen.

Die von Makart gegebene Oberflächendarstellung evoziert nicht nur eine visuelle, sondern auch eine haptische Wahrnehmung mit Informationen über die Beschaffenheit der Oberfläche, ihrer Temperatur und über die Weichheit, Festigkeit. Zu erfühlen ist die Glätte oder Härte von schwerem Samt, Teppichen oder Metallgegenständen ebenso bei Seide, Brokat oder Duchesse. Zu hören ist das Knistern oder Rauschen, das auch in der gedachten Bewegung oder Berührung entsteht. Zu akustischen Phänomenen kann Hans Makart auch olfaktorische und gustatorische Reize wecken – bei der Darstellung von Blumen, Pflanzen, Früchten, Tieren. Der Kunstkritiker Friedrich Theodor Vischer meinte angelegentlich lasziver Darstellungen, dass man „diese stinken“ sehen könnte.²⁹⁹

Der Kolorismus – die „Colorierer“

„Der Kolorismus verlangt hohe künstlerische Sensibilität und das Vermögen, farbige und farbformmäßige Assoziationswirkungen produktiv wie rezeptiv zu erfassen“.³⁰⁰ Dieser lexikalischen Definition kommt Makart in den Friesen des Dumbazimmers nach.

Die zunehmende Bedeutung der Farbe, ihr Vorrang vor der Linie, veranlasste Theodor Fontane in seinem Roman „Der Stechlin“ zu einer sozialen Anklage des aufkommenden Bürgertums und der Sozialdemokraten. Er sieht eine Parallele zwischen der sinkenden Bedeutung der Aristokratie und der Linienkunst. Bei einer Teegesellschaft in einem märkischen Adelshaus lässt er den dückelhaften „Malerprofessor“ in einer Diskussion um die Malerei sagen: „Die Koloristen sind das Unglück in der Kunst[...]denn mit den richtigen Linien in der Kunst sind auch die richtigen Formen in der Gesellschaft verlorengegangen“.³⁰¹ An anderer Stelle ist zu lesen: „ein Kohlenstrich von Cornelius ist mehr wert als alle modernen Paletten zusammengekommen“.³⁰²

Zur Zeit Cornelius' wurden Maler als „Colorierer“ bezeichnet, wenn sie Farbe und Pinselführung als bevorzugtes Ausdrucksmittel verwendeten.³⁰³ Man sah in den Farben, ihrem Glanz und ihrer Ausdruckskraft eine Ablenkung vom geistigen Gehalt der Malerei. Ein Mangel, den Kritiker in Makarts Werken vorfanden. Sie konzedierte Makart jedoch, dass es eine ähnliche Farbe in der neueren Kunst nicht gäbe und in der älteren keine wesentlich

²⁹⁹ Programmheft der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Text zum Tschaikowskij-Konzert, 14.4.2010.

³⁰⁰ Lexikon der Kunst, Bd. II, S. 668.

³⁰¹ T. Fontane, 1978, S. 280. Der Roman erschien 1899.

³⁰² Ebenda, S. 239.

³⁰³ H. Hildebrandt, S. 218.

bessere. Für Cornelius Gurlitt waren die Farben Makarts die „höchste Steigerung der Pilotyschen Farbenbehandlung“.³⁰⁴

Für Anselm Feuerbach ist Kolorit „das konzentrierte, potenzierte Spiegelbild der uns umgebenden Dinge, die in der Schöpfung zerstreut liegen; ihr verklärter Abglanz in einer poetischen Seele. Es basiert stets auf dem innersten Naturgefühl“ . Er gibt Corregio wieder, den er sagen lässt: „Hummerschalenartige Farben sind noch lange kein Kolorit“ . Wird kein Unterschied „ zwischen Kolorit und Illumination“ gemacht, liegt für Feuerbach ein „Zeichen unseres niedrigen Bildungsstandes“ vor. „Illuminist ist derjenige, der alles etwa Brauchbare zusammenstellt, um eine erträgliche Verblüffung zu erzielen“ .³⁰⁵

Mit seinem Kolorit wurde Hans Makart mit Eugène Delacroix in eine Reihe gestellt. Er leitete in eine neue Periode über. Sein Verdienst liegt in den Impulsen, die er auslöste und die sich zu Romako, Klimt, Schiele, Kokoschka, Faistauer und Böckl verfolgen lassen.³⁰⁶ Mit seinen Farben legte er neue Tendenzen fest.

„Wiener Farbenrausch“. Als besondere Leistung Hans Makarts nennt Hevesi den „Wiener Farbenrausch“, eine „unvergessliche Episode der Kunstgeschichte“.³⁰⁷ Mit diesem Begriff könnte ein Nebeneinander vieler kräftiger, reiner Farben assoziiert werden. Hevesi fügt jedoch hinzu, dass der Künstler Palettenfarben harmonisch mischte, um dann im gewählten Farbton zu bleiben. Nur wenn eine besondere Betonung erwünscht wird, leuchten Farben intensiv vor auf, ein Vorgehen, das er für das Inkarnat und auch für „Brokate, Samte, Stickereien, Gold, Silber und Edelstein“ einsetzte.³⁰⁸

Thomas Zaunschirm nahm zu den oft geäußerten „Farborgien“ Stellung und dazu, „Makart als den Vollender der Farbentwicklung“ zu bezeichnen. Er verwies auf dessen Verwendung der Erdfarben Braun, Ocker, auf Rot und Blau, die als reine Bunt- und Kontrastfarben weniger oft eingesetzt werden. Weiters auf Grau, auf Weiß, dessen besonderer Stellenwert als Inkarnatfarbe gegeben ist, die eine „Lichtinsel“ entstehen lässt, die „keinen Kontakt mit der Bildwelt aufnimmt, sondern auf den Beschauer gerichtet ist“ und Gold, das als Farbe dient. „Grün nimmt die Mitte zwischen Hell und Dunkel ein, ist gewissermaßen neutral“ .³⁰⁹ Es wird ihm eine ausgleichende Eigenschaft zugeschrieben, die im Dumbazimmer, bei „Handel und Industrie“ verbindend wirkt. Hevesi meinte zur Farbe: „Ein einheitlicher Strom von

³⁰⁴ C. Gurlitt, S. 265.

³⁰⁵ J. Allgeyer, Bd. II, S. 451f.

³⁰⁶ E. Pirchan, Klappentext.

³⁰⁷ L. Hevesi, 1909, S. 6, 305.

³⁰⁸ L. Hevesi, 1909, S. 6, 306.

³⁰⁹ T. Zaunschirm. S. 7f.

Farbigkeit[...]eine überaus vielfarbige Farbe, die Makartfarbe“.³¹⁰ An anderer Stelle schrieb er über „das berühmte Makartzimmer Dumbas, in dem sich die ganze Mallust der Catarina Cornaro-Zeit austobt“.³¹¹ Ähnlich ist auch Stiassny der Ansicht, dass Hans Makart mit den Gemälden „Abundantia“ und „Venedig huldigt Catarina Cornaro“ „zum Begriff des unumschränkten koloristischen Prinzips“ wurde.³¹²

Eine üppige Farbenpracht der Makartschen Gemälde im Dumbazimmer ist heute nicht mehr zu beschreiben. Andeutungsweise ist sie in den Rottönen, in der besonderen Art der Farbgebung des Inkarnats mit warmen Tönen gegeben, das aus sich strahlt und entscheidend für die sinnliche Wirkung ist. Die vergangenen 140 Jahre haben ein Nachdunkeln der Farben bewirkt, die enthusiastische Begeisterung an Makarts „Farbenrausch“ ist aus der vergangenen Zeit zu verstehen, aus der Ablösung der zuvor zurückgenommenen Farbigkeit und Betonung der Linie. Die Sehgewohnheiten von heute, die optische Reizüberflutung, die uns umgibt, bedingen eine geänderte Einstellung zur Farbe.

25 Illusion und Abkehr?

Die barocke Malkunst vereinte die reale Welt mit der himmlischen Vorstellung, eröffnete überirdische Dimensionen. Makart erfüllte die Fantasien seiner Zeit, schuf Illusionen, ein irdisches Paradies. Er entrückt den Betrachter seiner Bilder aus der Gegenwart und präsentiert den Traum eines Paradieses auf Erden, zeigt Arkadien, das poetische Traumland, wie er es in Venedig auf den Renaissancegemälden gesehen hat. Er visualisiert seine Illusionen ikonografisch und mit seinen Farben, seinem Kolorismus.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Frage nach der Wahrheit zum Thema der Kunst, der Mensch in seiner Arbeitswelt wurde dargestellt. Makarts Kunst konfrontiert sich nicht mit der Realität. Mit seiner Prachtentfaltung entstand eine irreale Welt des theatralischen Scheins, die „Wahrheit“ in der Darstellung der 1880er-Jahre setzt auf die Bedeutung der Farbe. Für Robert Stiassny war die Farbe „das stärkste realistische Element bildlicher Darstellung“, eine Richtung, die seit Delacroix vorgegeben war.³¹³ Ihn bezeichnete

³¹⁰ L. Hevesi, 1906, S. 266.

³¹¹ L. Hevesi, 1903, S. 285.

³¹² R. Stiassny, S. 6.

³¹³ R. Stiassny, S. 7.

Karl Scheffler als den „Rubens des 19. Jahrhunderts“ und betont die optisch wahrnehmbare und sinnlich spürbare Wirklichkeit von „Licht, Ton, Farbe, Atmosphäre und Raum“.³¹⁴

Der Bezug zur Realität und zur Person Nicolaus Dumbas findet in den malerischen Szenen der Wandgemälde des Arbeitszimmers bei der porträtähnlichen Darstellung seiner Tochter Irene und der Wiedergabe der Stofflichkeit des Dargestellten statt. Makart malte diese zum Teil so exakt wie in seinen Anfängen.

Am Ende seines Schaffens kehrte er mit seiner minutiösen Architekturmalerei wieder zu einem Interessengebiet seiner Jugendjahre zurück. Die Säulenordnung (Abb.75) in der Festung Hohensalzburg fesselte ihn in seiner Jugend Ende 1883 malte er exakt mit großem Detailreichtum, eine gotische Kirche (Abb. 15), nicht ohne Irrationalität, neben anderen Architekturentwürfen.

26 Reaktionen auf Hans Makarts Gemälde von Zeitgenossen und der Presse der 1970er-Jahre

Makart polarisierte stets – während der Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit und nach seinem Tod. Seine Zeit nobilitierte ihn zum „Malerfürsten“, er galt als das größte Genie seit der Renaissance. Die Reaktionen reichten von höchster Begeisterung bis zu Ablehnung, die besonders um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts ausgeprägt war – Neuem wird sehr häufig auf diese Weise begegnet. Er war die Identitätsfigur der „Makartzeit“, die sich neben der bildenden Kunst auf Einrichtungsobjekte mit überquellenden Dekorationen auf Mode und Kunsthandwerk bezog. Seine Fähigkeit, in verschiedenen Bereichen künstlerisch tätig zu sein, war gelegentlich Stein des Anstoßes. In seiner Darstellung der Kinder sahen Kritiker eine „Profanisierung der Kindesnatur“.³¹⁵

26.1 Kunstkritiker, Kunsttheoretiker, Künstler

Die Kritik kann kein objektives Urteil sein.

Der Herausgeber der „Münchener Jahrbücher“ und der „(Augsburger) Allgemeinen Zeitung“ **Rudolf Marggraff** (1805–1880) bemerkte in einem Artikel über die Kunstkritik 1838, dass diese keine unbeschränkte Aussagefähigkeit besitze, zudem habe „jeder seinen eigenen

³¹⁴ K. Scheffler, S. 100 und 171.

³¹⁵ E. Pirchan, S. 24.

Geschmack, aber nicht immer sein eigenes Urteil“. Er zitierte weiters Lessing: „jener denkt nur kaum mit dem Auge, dieser sieht auch mit seinen Gedanken“. ³¹⁶

Der Kunsttheoretiker **Konrad Fiedler** (1841–1895) klingt sehr modern, wenn er den Schöpfungsprozess eines Kunstwerks als einzig wichtig erachtete. Er verstand ihn jedoch nicht im Sinne des Aktionismus, sondern „aus dem Erlebnis des anschauenden Sehens“. Der Inhalt des Kunstwerks sei kein Schaffensvorgang des Künstlers, sondern ein Vorgang des Auffindens. Betätigten sich die Betrachter der Gemälde Makarts nicht genug als Suchende? Gab es nichts zu finden? „Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst eine Idee“, meinte er.

Ludwig Hevesi widmete dem 69-jährigen Nicolaus Dumba, von dem er meinte „Man sieht ihm das biblische Alter nicht an“, 1899 einen fast panegyrischen Artikel. „Das Makartzimmer – wer kennt es nicht? Jenes Eckzimmer im ersten Stock des Dumba’schen Hauses, zu dem sich abends, wenn es beleuchtet ist, das Auge jedes Vorüberschreitenden emporhebt. Fremde vollends bleiben überrascht stehen und schauen hinauf in jene himmelblaue Plafondluft, in der sich farbenflimmernde Formen wiegen, und suchen rechts und links einen Zipfel der dazu gehörigen Wandgemälde zu erhaschen. Das ist eine der merkwürdigsten Häuserecken Wiens[...]Dieses Studirzimmer eines Wiener Bürgers zauberte er in das Empfangszimmer eines Nobile aus dem Goldenen Buche um. Warum nicht? In diesem Stile waren die damaligen Wiener am meisten zu Hause, er war ihr Adoptiv-Nationalstil geworden[...]Die Wandbilder machen den Eindruck von dunkelglühenden Tapeten, auf denen stellenweise Goldgrund durch die Farben bricht“. Dumbas „berühmtes Makart-Zimmer“ „ist natürlich eine Selbstbiographie“. ³¹⁷

Ludwig Hevesi nahm mit seiner positiven Beurteilung fast eine Sonderstellung ein, er nannte Hans Makart ein Jahrhundertgenie, ³¹⁸ das große Original in einer nicht originalen Welt“. ³¹⁹ Er sah Makarts zukunftsweisende Wirkung auf die Malerei des Jugendstils, im Besonderen in Hinblick auf Gustav Klimt. Im Juni 1900 zog er Parallelen von Makart zu modernen Künstlern, die – wie er – ihre Sicht der Dinge möglichst rasch darstellten, „ohne rechts und links zu schauen, rein wie ihm zumute war“. ³²⁰

³¹⁶ R. Marggraff, S. 42–46.

³¹⁷ L. Hevesi, 1899, S.342, 348, 356.

³¹⁸ L. Hevesi, 1909, S. 6.

³¹⁹ L. Hevesi, 1906, S. 266.

³²⁰ Ebenda, S. 265ff.

Hans Tietze äußerte sich wenig beeindruckt über Hans Makart. Er sah in ihm „die Unersättlichkeit des Virtuosen, wie ihn das Barock verstand, der Rausch der großen Fläche“.³²¹

Friedrich Pecht betrachtete die in Österreich herrschende verschwenderische und oberflächliche Schicht – den Geldadel, die Neureichen mit ihrer Leichtlebigkeit, ihrem übersteigerten Selbstbewusstsein und dem Verlangen nach schönem Schein – als beispielhaft vertreten durch Hans Makart, als Mensch und Künstler. Für ihn war Makart: „Jene Inspiration des reinen Genies, wie er sie in der meisterhaften Charakteristik Dürers und Holbeins wie Rubens’ und Tizians zeigt, (er) ist von einer Großartigkeit des malerischen Entwurfes, einer Macht und Schönheit, die eben in Deutschland nie dagewesen sind.[] Das Schicksal wollte uns in ihm einen zweiten Rubens schenken und nahm ihn uns wieder, weil wir seiner nicht würdig waren!“³²² Weiters lobt er Makarts „Beherrschung und Verwendung des Helldunkels, wie sie ähnlich nur in der Rembrandtschen Schule zu finden ist“.³²³ „Sein Verdienst ein so spezifisch malerisches ist, dass es nur neben Rubens oder Delacroix gestellt werden kann“.³²⁴

Karl Schefflers Ansicht nach sind Makarts Bilder „nicht gute Malerei, denn die Sinnlichkeit ist nicht in der Anschauung sondern in der Wirkungs idee“.³²⁵

Hans von Ankwitz-Kleehoven (1883–1962): „Um Hans Makart ist es nie ganz still geworden. Zu seinen Lebzeiten umtönte ihn der laute Chor der Bewunderer, nach seinem Tode begannen seine Gegner die ‚falsche Pracht‘ seiner Kunst zu verdammen. Als die auf Makart folgende Generation abgetreten war und die Menschen der Nachkriegsperiode in einer Zeit der völligen Verarmung und trostloser Nüchternheit wieder Sehnsucht nach Farbe und bewegter Form bekamen, griffen Film und Theater als erste auf die prunkvolle Makart-Epoche zurück, die inzwischen schon historisch geworden war, und mit einemmal in einem verklärenden Lichte erschien“.³²⁶

Hugo Wittmann meinte zum Dumbazimmer: „der Beschauer fragt aber nicht viel nach dem gedanklichen Inhalt dieser Malerei, er steht betäubt vor so viel Farbenluft die ihm aus allen Winkeln und Ecken des nicht sehr großen Raumes entgegensprudelt würde“.³²⁷

³²¹ E. Pirchan, S. 9f.

³²² F. Pecht, Die Kunst für Alle, Jg. 1, 1886, Heft 19 (1. Juli), S. 266f.

³²³ Zitiert in: E. Pirchan, S. 27.

³²⁴ F. Pecht, S. 275.

³²⁵ K. Scheffler, 1947, S. 243.

³²⁶ Zitiert in: E. Pirchan, S. 9.

³²⁷ H. Wittmann, ÖNB Mappe, Autograph, 123/14.

Günter Dürriegl, der Direktor der Museen der Stadt Wien, betrachtet Makart als eine „bedeutende Malerpersönlichkeit der Gründerzeit“. Seine Gemälde des Arbeitszimmers sind für ihn „das wichtigste Werk von Makarts Ausstattungskunst“.³²⁸

26.2 Pressereaktionen

Reaktionen auf die Bilder des Arbeitszimmers sind nur spärlich vorhanden, da die Dumbafriese nie der Öffentlichkeit zugänglich waren – mit einer Ausnahme: der Makart-Ausstellung in Baden-Baden, von 23. Juni bis 17. September 1972, in der Staatlichen Kunsthalle, einem Jugendstilgebäude. Einige Zeitungsreaktionen belegen das Interesse an Hans Makart. Der Südwestfunk drehte drei Wochen lang einen 45-minütigen Film über die Exponate und „das Phänomen Makart“.³²⁹

„**Salzburger Nachrichten**“ – Am 26. Juli 1972 betitelte Franz Wagner seine Rezension mit einem Sprichwort: „Über den Wind kann man nicht Klavier spielen“. Damit verglich er seinen wenig erfolgreichen Versuch „dem eingessene Vorurteil“ gegen Makart gegenüberzutreten.

In der Staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden „ist der größte und wichtigste Teil des Lebenswerkes Makarts ausgestellt“. Kritisch angemerkt wird Klaus Gallwitz beabsichtigte Zielsetzung seiner Präsentation [„bestimmte ästhetische Schablonen unserer Tage klären“] zu wollen. Franz Wagner glaubt des Direktors „eigene Schablonen“ zu kennen und stellt sich dagegen. Er lehnt die künstlerische Wertung Makarts, die mit einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung oder mit einer höfischen Wertvorstellung in Zusammenhang gebracht werden ebenso ab wie Gallwitz` Vergleiche: „Ist es für die Entstehung der ‚Meistersinger‘ maßgebend, dass im Zeitraum von 1867 bis 1871 auch Karl Marx ‚Das Kapital‘ und Charles Darwin ‚Die Abstammung des Menschen‘ schrieb? Mir ist jede Ideologiekritik recht, so oder so, wenn sie mit entsprechendem Niveau und mit fairen Mitteln geführt wird“. Der Autor äußert sich kritisch über die Methode der Ausstellung, die „in Wirklichkeit aber nur darauf aus ist, das Werk eines großen Malers – wieder einmal – zu diffamieren“. Gallwitz` Absicht ist willkürliche Manipulation der öffentlichen Meinung in Reinkultur“. „Nun, entweder rekonstruiert man richtig oder man soll es bleiben lassen. Das, was hier geboten wird, ist jenseits der Grenze des Erträglichen“. Wagner hält dem Direktor vor, er habe in dem Katalog zur Ausstellung, die Beiträge von Renata Mikula und Emil Pirchan für seine Absichten manipuliert.

³²⁸ Brief an die heutigen Besitzer, 1. März 2000.

³²⁹ H. Kelling, Renaissance in Pomp, in: Stuttgarter Zeitung, 24. August 1972.

Zu Hitlers Vorliebe für Makart fragt sich der Autor: „hat sich vielleicht Makart oder Rubens, Tizian oder Veronese dagegen wehren können, wenn sich ein Narr ‚nach schwerem Parfüm‘ sehnte?“.

Dem Arbeitszimmer werden, seiner Ansicht nach, bewusst nur wenige Zeilen gewidmet. Franz Wagner wollte sein Ärgernis nicht allzu unverblümt kundtun, „da ich sonst mit Ehrenbeleidigungsklagen zu rechnen hätte“. Negativ angemerkt wird das Fehlen des Deckengemäldes, ebenso „fehlen alle originalen Möbel, lediglich eine Sitzbank, zwei Stühle, ein Tisch, ein Makart-Bouquet“ befinden sich in dem Ausstellungsraum, dessen Boden „nicht mit Teppichen belegt, sondern mit gräulichen Plastikbahnen[...].An Stelle der umlaufenden Bücherborde und der Musikinstrumente und Waffen hat man – es ist kaum zu glauben – die Wand mit einem grauen, mit schwarzen Kreisen gemusterten Plastikstoff verziert, der auch die Verglasung der Fenster ersetzt und in der einer Türfüllung erscheint in lebensgroßer Schwarzweiß-Photographie Herr Makart selbst“.³³⁰

Dieser Artikel gibt den persönlichen Eindruck des Journalisten wieder, für den die Präsentation des Arbeitszimmers misslungen ist, fast mit Absicht des Direktors. Die Subjektivität der Rezeption Franz Wagners zeigen andere Artikel.

„**Die Zeit**“ veröffentlichte „Gedanken aus Anlaß einer Ausstellung in Baden-Baden“ von Helmut Schneider, wo es heißt: „Makart ist wieder da“ . „Ein glanzvoller Empfang“ wurde dem Malerfürsten von Klaus Gallwitz bereitet, „beim Rezipienten überwiegt das leicht unterkühlte Interesse an Urgroßvaters ästhetischem Hausrat“. Der Autor stellt die Frage nach den Auswirkungen, der „weitergetragenen Negativklischees und Vorurteile“ auf eine Generation, die zur „Rehabilitierung“ bereit ist. „Das im Dritten Reich wiederbelebte Interesse an dem Ausgestoßenen schien diese Einschätzung zu bestätigen: Makart und Hitler, zwei Parvenüs, reichten sich über die Zeit hinweg die Hände“. Weiters werden Überlegungen angestellt, was Gallwitz wohl veranlasst haben mag, „just im *documenta*-Sommer 1972 diese Totenerweckung mit geringen heuristischen Nutzeffekt“ vollzogen zu haben. Zwei Möglichkeiten dafür werden vermutet: „die kalkulierte Spekulation auf den modischen Publikumsgeschmack“, aber auch „das überlegte Engagement für einen, der es tatsächlich verdient“.³³¹

„**Die Frankfurter Allgemeine Zeitung**“ schreibt „Makart – ein Sommermärchen“ und die „Ausgrabung des Malerfürsten in Baden-Baden“. Bei der Verfasserin des Artikels, der

³³⁰ F. Wagner, Salzburger Nachrichten, S. 7, 26. Juli 1972.

³³¹ H. Schneider, Die Zeit, Nr. 28, 14. Juli 1972.

Kunsthistorikerin Ursula Binder-Hagelstange, erwachten beim Besuch der Ausstellung Assoziationen zu Willi Forsts Film „Operette“. Auch hier ist die Zentralfigur ein Maler, dem wie Makart die Burgschauspielerin Charlotte Wolter Modell saß. Die Autorin zitiert einen Artikel der FAZ aus 1954, demzufolge das Interesse an Makart durch Hitler begründet sei. Sie sieht „unliebsame Ähnlichkeiten mit der Gründer-Epoche“ und nennt dazu Beispiele: „Materialismus, Parvenütum, Exhibitionismus“. Zu seiner Zeit hat Makart Skandale hervorgerufen. Darüber schreibt sie, „können wir von der Sexwelle Geschockten uns nur noch wundern“. Die Rekonstruktion des Dumbazimmers durch den Bühnenbildner Horst Scheel „vermittelt mit dem mythologisierten Lebensfries einen anschaulichen, sympathischen Eindruck“. Auf Makart bezogen meint sie: „Wir fangen an, den Ruhm wieder zusammenzuflicken“.³³²

„**Der Spiegel**“ nennt Makarts Gemälde „Monster-Bilder“ und konzidiert Klaus Gallwitz, mit dieser Ausstellung keine Ironie beabsichtigt zu haben, sondern: „Er nimmt Makart ernst, und er weiß auch warum: Er glaubt „bestimmte ästhetische Schablonen und Vorlieben unserer Tage“ schon in der Makart-Zeit zu erkennen.“ Zur Hängung der Exponate an nüchternen weißen Wänden wird festgestellt: „Der Plüsch- und Pleureusen-Dekor gründerzeitlicher Wohnzimmer, die kalte Pracht des Großbürger-Pomps, gehören als Prunkrahmen wesentlich zu Makarts Kunst – wie zu seinem Leben“. Das Dumbazimmer wird in Zusammenhang mit Hitlers Absicht, diese Bilder zu kaufen, erwähnt.³³³

Die „**Süddeutsche Zeitung**“ gibt ihrem Feuilleton den Titel „Nicht genial, aber genialisch. Hans Makart, der Malerfürst der deutschen Belle époque, in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden“. Positiv gesehen wird, dass die „allzu große Distanz, ja Gleichgültigkeit, die durch Jahrzehnte hin Makart in allzu tiefe Schatten versenkte [...] nun wieder ausgelöscht (ist), er steht wieder da mit all seinen Fehlern und Genialitäten“. Zur Präsentation meint der Autor: „einzig die Rekonstruktion des kleinen ausgemalten Arbeitszimmers des Wiener Mäzens Dumba beschwört mit Fresken, ein paar Möbelstücken und einem Makart-Strauß die dahingewelkte Atmosphäre“. Zu Makarts Œuvre wird die Ansicht vertreten: „Man wird diese Kunst respektieren müssen, ihr nicht nachtrauern und ihre Wiederkehr auch in abgewandelter Form nicht wünschen“.³³⁴ Zu wünschen bleibt jedoch, dass der Verfasser des Artikels, Erich Pfeiffer-Belli, besser recherchiert hätte, um die Ölgemälde nicht als Fresken zu bezeichnen.

³³² U. Binder-Hagelstange, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. Juni 1972.

³³³ N. N. Der Spiegel, Nr. 29, 10. Juli 1972.

³³⁴ E. Pfeiffer-Belli, Süddeutsche Zeitung, Nr. 162, S. 14, 18. Juli 1972.

In „**Die Presse**“ berichtet der Kunstkritiker Kristian Sottriffer über einen „Versuch der Wiederbelebung einer schönen Leiche“. Makarts Zeichnungen kann er nicht viel abgewinnen: „Sie sind bar jeden Sinnes für die Linie, für die Spannungen und sehr langweilig“. Er führt aber Ausnahmen an, kleine Studien, „aus denen Makarts sicheres Kompositionsgefühl, sein Sinn fürs Arrangement, für Bewegungen mindest so deutlich sprechen wie aus den Monumentalbildern“. Über seine Malkunst stellt der Autor fest, „dass Makart über schwierige Passagen bravourös hinweggemalt hat“ und fügt hinzu, dass dieser Eindruck durch die stark nachgedunkelten Farben entstehen kann: „Der Gesamteindruck, der von ihnen ausgeht, mag freilich trügen“.³³⁵

26.3 Bewertung durch Künstler

Die ambivalente Einstellung seiner Zeitgenossen soll beispielhaft gezeigt werden.

Moritz von Schwind äußerte sich ablehnend über Makart, über seine „porzellanenen Weibspersonen[...] alles verwirrt, gedankenlos, affektiert und mit ungesunden, kleinen, geilen Farbenflecken aufgeputzt – es hat alles etwas Venerisches“.³³⁶

August von Pettenkofen und **Friedrich von Amerling** schätzten Makart so hoch ein, dass sie an ihrem eigenen Talent zweifelten.³³⁷

Anselm von Feuerbach stand ihm kritisch und ablehnend gegenüber.³³⁸ Einige Belege dafür sind in vorhergegangenen Kapiteln zu finden.

Hermann Uhde-Bernays bezeichnete Makart als „ungewöhnliche Begabung“.³³⁹

John Singer Sargent setzte ein sichtbares Zeichen der Anerkennung, indem er ein Jahr, nachdem Makart seine „Modernen Amoretten“ ausgestellt hatte, diese kopierte.

Vom 6. Februar bis 23. Mai 2010 fand mit Unterstützung des Musée d'Orsay eine Ausstellung in Rovereto statt: „Von der Bühne zum Gemälde. Die Magie des Theaters in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Von David bis Delacroix, von Füssli bis Degas“. Unter den circa zweihundert Werken war auch John Singer Sargent vertreten.³⁴⁰ In dieser Ausstellung wurde die enge Beziehung der Malerei zum Theater dargelegt. Der Kreis zu Makarts Werken könnte sich schließen, wären diese auch dort vertreten gewesen. Es ergibt sich die Frage, ob aus der Tatsache, dass wohl Sargent, nicht aber Makart in Rovereto

³³⁵ .Presse, Wien, 8./9. Juli 1972.

³³⁶ E. Pirchan, S. 26.

³³⁷ G. Frodl, 1974, S. 14.

³³⁸ Ebenda, S. 14.

³³⁹ E. Pirchan, S. 9.

³⁴⁰ <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=571248action=termin> (2. 7. 2010).

präsentiert wurde, ein Rückschluss auf die Stellung Makarts Stellung im Jahr 2010 gezogen werden kann.³⁴¹

27 Zusammenfassung

Hans Makart erlangte Berühmtheit mit seinen monumentalen Gemälden, seiner Historienmalerei, den Porträts, der Salonmalerei, der Ausgestaltung seines Ateliers, dem Dumbazimmer, den Bühnenausstattungen, Kostümen und Festen mit freier Interpretation der Renaissance und nicht zuletzt mit seinen kunsthandwerklichen Dekorationen. In vierundvierzig Lebensjahren hatte Hans Makart den Stil seiner Zeit geprägt. Der kometenhafte Aufstieg zum „Malerfürsten“, sein Ruhm, fand 1880 nach seinem Tod ein rasches Ende. Mit der Bezeichnung „Makartzeit“ für die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ging sein Name in die Literatur ein.

Hans Makarts Wirken fiel in eine Zeit des raschen Wandels sozialer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Strukturen. Er griff marktorientiert die neuen Strömungen auf, die seinem Wesen wohl nahe lagen und wurde rasch zum Sensationsmaler seiner Zeit, der Skandale auslöste, der zur „Kultfigur“ wurde, deren Strahlkraft in viele Bereiche reichte von der Kunst über das Kunsthandwerk bis zur Mode.

Hans Makart wurde „als Hauptrepräsentant der historistischen Malerei im deutschsprachigen Raum angesehen“.³⁴² Es wäre jedoch genauso einseitig ihn nur als Historienmaler zu sehen, wie nur seine Dekorationskunst als das Besondere hervorzuheben beide sind durch die Besonderheit seines Kolorits gekennzeichnet. Er entwickelte seine eigene Farb- und Formensprache, mit der er auch bei Geschichtsthemen seine Vorstellungswelt und nicht Faktizität walten ließ. Er orientierte sich an der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts sowie an den Belgiern, Engländern und Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts.

Die in dieser Arbeit vorgestellten Gemälde Hans Makarts sind ohne Bezug zur Historienmalerei, sie wurden zur Raumdekoration geschaffen. Die einheitliche Gestaltung eines Raumes mit Gemälden, Einrichtung und Ziergegenständen, die er im Dumbazimmer ebenso wie in seinem Atelier verwirklichte, war eine barocke Idee, die von der Sezession mit dem Streben nach Vereinheitlichung ihre Fortsetzung fand. In seinen repräsentativen,

³⁴¹ Die für Sommer 2011 geplanten Makartaustellungen in Wien sprechen für das Interesse an dem Künstler.

³⁴² R. Mikula, 1971, S. 5.

monumentalen Darstellungen galt sein Hauptaugenmerk Frauen und Kindern. An ihnen sind seine künstlerischen Fähigkeiten zu erkennen. Sie bestechen durch die Anmut der Figuren, ihrer Farbgebung und durch ein sicheres, harmonisches Kompositionsgefühl. Ein konkreter Hinweis, warum Kinderdarstellungen in Dumbas Arbeitszimmer dominieren, konnte weder beim Künstler noch bei seinem Auftraggeber gefunden werden. Die Beschäftigung mit dem Thema „Kind“ war im neunzehnten Jahrhundert eine allgemeine, war auf vielen Ebenen vorhanden. Ein besonderes Interesse an den Kindern auf sozialer Ebene ist von Dumba bekannt. Sie anzusehen erfreute ihn ebenso sehr wie der Anblick der Gemälde seines Arbeitszimmers.

Makarts dekorative Platzierung von Gegenständen im Dumbazimmer, zweckentfremdet, wie beispielsweise in der „Allegorie der Malerei“ und „Handel und Industrie“, die in keinem Zusammenhang mit dem dargestellten Thema stehen, als reine Effekthascherei, findet heute in der modernen Werbung statt (Abb. 76). Um ein Produkt einprägsam zu präsentieren, weckt beispielsweise ein Reklameblatt für Balenciaga unterschwellige Assoziationen zu Vertrautem, zur Natur, Erneuerung, zur Dauerhaftigkeit und dem Entstehen von jungem Leben.

Hans Makarts Freude an Farben, prächtigen Stoffen und Dekoration kulminierte in Fantasiekostümen mit denen er seine Figuren auf der Leinwand und bei Festen auftreten ließ. Seine historischen, aufwendigen Kostüme ermöglichten ihm ein grandioses Farbenspiel. Das andere Ende seiner Verkleidungskunst ist seine Darstellung der erotischen, nackten Frauen- und Kindergestalten, welche die Wände des Arbeitszimmers Nicolaus Dumbas besonders zahlreich zieren.

Die sinnliche Anziehungskraft seiner Gemälde, die Zurschaustellung der körperlichen Reize zog die Betrachter an, die er provozierte und faszinierte, die seine Bewunderer waren und gleichzeitig ihre Empörung über das Gezeigte ausriefen. Der Maler interessierte seine Zeitgenossen, besonders häufig wurden Anekdoten über ihn berichtet und perpetuiert.

Makart schuf keine narrativen Gemälde, bewirkte keine emotionale Beteiligung, er überflutete in seinen erotischen Gemälden den Betrachter mit Reizen, weckte dessen Fantasie und Sensorium, befriedigte das sinnliche Erlebnis und die Freude an Farben. , Eine andere Ursache für das große Publikumsinteresse an Makarts Gemälden lag in deren leichter Lesbarkeit. Sie verlangten keine höhere Bildung.

Makarts Kolorismus galt als „Makartismus“, er brach mit dem Tradierten, er strebte nicht die anatomisch richtige Wiedergabe an. Seine Abwendung von den strengen, starren Formen der akademischen Malweise, seine Farbpalette, die malerische Verführungskunst und die

Leichtigkeit, mit der er seine Werke herstellte, seine rasche Malweise, oft mit technisch unzulänglichen Methoden, stießen auf Kritik und Bewunderung. Seine Farbpalette, die Wertigkeit der Farbe, ihre Ausdrucksmöglichkeit war das Neue.

Gustav Klimt, Koloman Moser und Josef Hoffmann hatten am Beginn der 1880er-Jahre neue Ausdrucksformen gesucht und bildeten 1897 die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Sezession“. Die Opulenz in der Malerei hatte nach Makarts Tod ein Ende gefunden, galt verächtlich, minderwertig und doch beeinflussten die weichen, sinnlichen, schwingenden Formen und der Goldhintergrund im Besonderen Gustav Klimt. Mit ihren Ausdrucksmitteln setzte die Sezession die Gesamtwirkung eines Raumes mit seinen Gemälden fort. Hevesi stellte die Vermutung an, dass die Künstler der Sezession in Begeisterung ausgebrochen wären, hätte Makart seine „Modernen Amoretten“ hier erstmalig präsentiert; sie hätten seine Modernität gefeiert.³⁴³

Hans Makart wurde zu seinen Lebzeiten verehrt und verachtet, die Bewertung seiner Kunst änderte sich bis heute mehrfach.³⁴⁴ Zur Zeit des Nationalsozialismus stand Makart wieder hoch im Ansehen, das sich in Ablehnung wandelte, als eine Distanzierung von der politischen Lage erfolgt war. Erst allmählich erwachte das Interesse am Œuvre Hans Makarts, zögernd widmeten sich ab 1940 Ausstellungen dem „Malerfürsten“, Kunsthistoriker befassten sich mit seiner Kunst ab den 1960er-Jahren, wobei dem Arbeitszimmer wenig Interesse zuteil kam. Die Gemälde des Arbeitszimmers waren der Glanzpunkt des Raumes, ihr wurde „Schicksal“ dargelegt. Den damaligen Gesamteindruck von Dumbas Arbeitszimmer versuchten die nachfolgenden Besitzer mit Einfühlungsvermögen wiederzugeben, ein Unternehmen das zum Teil geglückt ist, wobei der Verwendungszweck grundsätzlich geändert ist.

Hans Makart gelang es und gelingt es noch heute, mit seinen Bildern des Dumbazimmers Freude hervorzurufen. So erfüllte der Künstler seinen Vorsatz: „Meinem Glauben und meiner Überzeugung nach ist das höchste Ziel der Malerei, den Menschen durch Fülle von Farbenreiz und Wohllaut der Linien Freude zu bereiten; das zu erreichen, war immer mein Streben und wird es immer sein; wenn ich erkenne, dass dadurch ihre Sorgen oder ihr Kummer verscheucht wird, so fühle ich mich ganz glücklich“.³⁴⁵

³⁴³ L. Hevesi, 1906, S. 265.

³⁴⁴ G. Frodl, 1974, S. 7.

³⁴⁵ E. Ranzoni, S. 48.

28 Literaturverzeichnis

28.1 Selbständige Publikationen

Altenberg 1965

Diät und kleine Mädchen oder das Genie ohne Fähigkeiten, Graz, 1965.

Allgeyer 1904

Allgeyer Julius, Anselm Feuerbach, 2 Bände, Berlin und Stuttgart, 1904.

Auer 2005

Christian Auer, Die Sozialpolitik der Christlichsozialen Partei, Diplomarbeit, Wien, 2005.

Belting 1998

Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München, 1998.

Berger/ Hammer-Tugendhat 1985

Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat

Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln, 1985.

Boime 1980

Albert Boime, Thomas Couture and the eclectic vision, New Haven and London, 1980.

Bösch/ Steiner 2008

Gabriele Bösch, Sylvie Steiner, Malerei und Skulptur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, in: Wien, Kunst und Architektur, Hrsg. R. Tomann, 2008.

Brooker 2004

Will Brooker, Alice`s adventure: Lewis Carroll in popular culture, London, 2004.

Carroll 1976

Briefe an kleine Mädchen, Frankfurt am Main, 1976.

Carroll 1998

Lewis Carroll. Das literarische Gesamtwerk, Frankfurt am Main, 1998.

Ebertshäuser 1979, 1983.

Heidi C. Ebertshäuser, Malerei im 19. Jahrhundert: Münchner Schule; Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon, München, 1979.

Kunsturteile des 19. Jahrhunderts: Zeugnisse – Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei, München, 1983

Ecker 1991

Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München, 1991.

Escherich 1910

Mela Escherich, Das Kind in der Kunst, Stuttgart, 1910.

Feuerbach 1911

Anselm Feuerbach, Anselms Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Bd. I, Berlin, 1911.

Anselm Feuerbach, Anselms Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Bd. II, Berlin, 1911.

Feuerbach 1924

Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis, München, 1924.

Fontane 1978

Theodor Fontane, Der Stechlin, Roman, Reclam - Ausgabe, Stuttgart, 1978

Fontane 1993

Theodor Fontane, Romane und Erzählungen in acht Bänden, Band 4, Graf Petöfy, Unterm Birnbaum, Cecile; Berlin, 1993.

Frodl 1974

Gerbert Frodl, Hans Markart, Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg, 1974.

Gurlitt

Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst seit 1800, ihre Ziele und Taten, Berlin, 1924.

Heine 1836,

Heinrich Heine, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, Eine Legende, 1836.

Heine 1997

Heinrich Heine, Sämtliche Gedichte, Reclam, Stuttgart, 1997.

Hevesi 1877, 1903, 1909

Ludwig Hevesy, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen, Nördlingen, 1877.

Hevesi 1888

Ludwig Hevesy, Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München, 1888.

Hevesi 1903

Ludwig Hevesy, Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert, Ein Versuch, Leipzig, 1903.

Hevesy 1906

Ludwig Hevesy, Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905); Kritik – Polemik- Chronik, Wien, 1906.

Hevesi 1909

Ludwig Hevesy, Altkunst – Neukunst, Wien 1894-1908, Wien, 1909

Hildebrandt 1924

Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam, 1924.

Hoffmann Krause. Kitlitschka 1972

Hans-Christoph, Hoffmann Walter Krause, Werner Kitlitschka, Das Wiener Opernhaus, (Die Wiener Ringstraße; 8: Die Bauten und ihre Architekten; 1), Wiesbaden. 1972.

Hofmann 1960

Werner Hofmann, Das irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München, 1960.

Kitlitschka 1981

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße. Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, (die Wiener Ringstraße; 10) Wiesbaden, 1981.

Kurz 1993

Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen, 1993.

Kühn/ Roosen-Runge/ Straub/ Koller 1984

Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub und Manfred Koller

Farbmittel, Buchmalerei, Tafel-und Leinwandmalerei, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. I, 1984.

Koller-Glück 1983

Elisabeth Koller-Glück, Baudekor des Historismus in Wien, Wien, 1983.

Konecny 1970

Konecny Elvira, Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich, Dissertation (ms) der Universität Wien, 1970

Konecny 1986

Konecny Elvira, Gekürzte Buchhandelsausgabe der Dissertation, Wien, 1986.

Krause 1980

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße: Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, (Die Wiener Ringstraße; 9: Plastik; 3), Wiesbaden, 1980.

Krasny 2008

Elke Krasny, Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien, Wien, 2008.

Kvech- Hoppe 1962

Ulrike Kvech- Hoppe, Der Fries im 19. Jahrhundert, Ästhetische und gattungsspezifische Aspekte einer Kunstform, Düsseldorf, 2000.

Landsteiner 1873

Karl Landsteiner, Hans Makart und Robert Hamerling: Zwei Repräsentanten moderner Kunst, eine Studie, Wien, 1873.

Messerer 1962

Wilhelm Messerer, Kinder ohne Alter. Putten in der Barockzeit, Regensburg, 1962.

Mikula 1971

Mikula Renata, Studien zu Hans Makart. Dissertation (ms) zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, 1971.

Natter 2003

Tobias G. Natter, Die Welt von Klimt, Schiele, Kokoschka. Sammler und Mäzene, Köln, 2003.

Nebhay 1969, 1979

Christian Nebhay, Gustav Klimt, Dokumentation, Wien, 1969.

Festschrift zum 70. Geburtstag, Wien, 1979.

Pecht 1888

Friedrich Pecht, Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München, 1888.

Pegatzky 2002

Stefan Pegatzky, Das poröse Ich: Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann. Würzburg, 2002.

Pirchan 1954

Emil Pirchan, Hans Makart, Wien, 1954.

Ranzoni 1873

Emerich Ranzoni, Malerei in Wien, mit einem Anhang über Plastik, Wien, 1873.

Ranzoni 1895

Emerich Ranzoni Moderne Malerei, Eine Studie, Wien, 1895.

Scheffler 1927, 1947

Karl Scheffler, Malerei und Plastik, Berlin, 1927.

Scheffler 1947

Karl Scheffler, Verwandlungen des Barocks in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Wien, 1947.

Seppeler 2001

Ulrike Seppeler, Studien zur Darstellung des Kindes in der deutschen und österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts, Diplomarbeit, Wien, 2001.

Springer 1969

Elisabeth Springer, Das Kunstwerk im Bild, Bd. I, Die Wiener Ringstraße, Hrsg. R. Wagner-Rieger, Wien, 1969.

Springer 1979

Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße, Bd. II, Die Wiener Ringstraße, Hrsg. R. Wagner-Rieger, Wiesbaden, 1979.

Stiassny 1886

Robert Stiassny, Hans Makart und seine bleibende Bedeutung, Leipzig, 1886

Uhde – Bernays 1963

Hermann Uhde – Bernays, Künstlerbriefe der Kunst. Von Adolph von Menzel bis zur Moderne, Frankfurt am Main und Hamburg, 1963.

Uhde – Bernays o. D.

Hermann Uhde – Bernays, Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse, München, o. D.

Uhde – Bernays 1913

Hermann Uhde – Bernays Feuerbach, Des Meisters Gemälde, Stuttgart, Berlin, 1913.

Vischer 1898

Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst, Stuttgart, 1898.

Wagner 1989

Monika Wagner, Allegorie und Geschichte, Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen, 1989.

Wappenschmidt 1984

Heinz-Toni Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Sein und Schein, München, 1984.

White 1988

Christopher White, Peter Paul Rubens, Leben und Kunst, Stuttgart, Zürich, 1988.

Winckelmann 1825

Johann Winckelmann, Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, 1777, in : Johan Winckelmans sämtliche Werke, neunter Band, Donauöschingen, 1825.

Wittkower 1996

Rudolf Wittkower, Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln, 1996.

28.2 Unselbständige Publikationen

28.2.1 Kataloge

Baumstark, Frank 2003

Reinhold Baumstark und Frank Büttner, Großer Auftritt, Piloty und die Historienmalerei, 4. April bis 22. Juli 2003, München, Neue Pinakothek, München, Köln, 2003.

Heinzl 1984

Brigitte Heinzl, Hans Makart (1840-1884), Zeichnungen. Entwürfe, Jahresschrift, Bd. 29/30-1983/84, Kat. Ausst., Salzburger Museum Carolino Augusteum, 8. Juni bis 23. September 1984, Salzburg, 1984

Kassal-Mikula 2000

Renata Kassal-Mikula, Malerfürst“, in: Hans Makart, Malerfürst, Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 14. Oktober 2000 – 4. März 2001. Wien, 2000.

Kat. Ausst. Halbthurn 1986

Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien, 29. April bis 26. Oktober 1986 in Schloss Halbthurn, Eisenstadt, 1986.

Kat. Ausst. KHM Wien 2003

Wilfried Seipl, (Hg), Zeit des Aufbruchs, Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, 10. Februar bis 22. April, Wien, 2003.

Köller 1954

Ernst Köller, Kunst und Künstler der Makartzeit, in: Hans Makart und seine Zeit, Kat. Ausst., Residenzgalerie vom 3. Juli bis 30. September 1954, Salzburg, 1954.

Künstler 1940

Gustav Künstler, Makart, 1840-1884, Gedächtnis-Ausstellung zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages, Kat. Ausst., (Hg) Heinrich Hoffmann, 28. Mai-31. August 1940.

Rainold 2000

Franz Rainold, „Er schritt immer vom Neuen zu Neuen fort“. Hans Makarts Ausstattung des Arbeitszimmers für Nikolaus Dumba, in: Hans Makart, Malerfürst, Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 14. Oktober 2000 – 4. März 2001, Wien 2000.

Rubey 1997

Norbert Rubey, Nicolaus Dumba, Portrait eines Mäzen, Die Schubert-Sammlung der Stadt Wien, Kat. Ausst., Wiener Rathaus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, März – August 1997.

28.2.2 Sammelbände, Lexika

Courbet 1983

Gustave Courbet, Brief an Jules-Antoine Castagnary (20. November 1869), in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei, (Hg), Heidi, C. Ebertshäuser, München, 1983, S. 124- 129.

Ebner /Schaffer 2007

Tanja Ebner - Nikolaus Schaffer, Hans Makart: Gemälde, in: Hans Makart, 1840-1884, (Hg) Ernst Marx und Peter Laub, Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, Salzburg, 2007, S. 206f, 220, 223, 244.

Fiedler 1983

Konrad Fiedler, Vom Wesen der Kunst (1876-1881), in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse – Manifeste. Kritiken zur Münchner Malerei, (Hg) H. C. Ebertshäuser, München, 1983, S. 131-134.

Frodl 2002

Gerbert Frodl, Malerei, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 19. Jahrhundert, Bd. V, München, Berlin, London, New York, 2002, S. 257-269.

Fuchs 1972

Heinrich Fuchs, Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Wien, 1972, S. 106f,

Fuchs 1973

Heinrich Fuchs, Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Wien, 1973, S. 146f,

Hevesi Ludwig 1899

Hevesi Ludwig, Das Heim eines Wiener Kunstfreundes (Nikolaus Dumba) in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k. k. österreichischen Museums fuer Kunst und Industrie, II. Heft 10, Jahrgang 1899, S. 341-365.

Krasny 2008

Elke Krasny, in: Kunst und Architektur, (Hg) Rolf Tomann, h. f. Ullmann, o. O., 2008, S. 45.

Lehmann 2007

Helga Doris Lehmann, „Der eigentlich künstlerische Zug“: Schönheit, Innovation und Paraphrase im Werk von Hans Makart, in: Hans Makart 1840-1848, Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, (Hg), Erich Marx und Peter Laub, Salzburg, 2007, S. 133-146.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz, Architektur, in: Geschichte der bildenden Kunst, Barock, Bd. IV, München, London, New York, 1999, S. 219-302.

Marggraff 1983

Rudolf Marggraff, Andeutungen zur Lösung streitiger Fragen (1838) in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei, (Hg). H. C. Ebertshäuser, München, 1983, S. 42-46.

Pecht 1886

Die Kunst für Alle, Jg. 1, Heft 19.

Rahl 1983

Carl Rahl, Briefe an Josef Haßlwander (25. Mai 1847 und 31. Januar 1850) in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei, Hrsg. H. C. Ebertshäuser, München, 1983, S. 114-116

Regal/ Nanut 2009

Dr. Wolfgang Regal und Dr. Michael Nanut, „Ich kann die Gestapo wärmstens empfehlen“, Erinnerungen an Sigmund Freud anlässlich seines 70. Geburtstages, in: Ärzte Woche, Oktober Wien, New York, Springer Verlag, 2009, S. 45, 15.

Rosenberg 1983

Adolf Rosenberg, Hans Makart und die Piloty-Schule(1879).

Der Realismus. Karl Piloty und seine Schule(1880), in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei, (Hg) H. C. Ebertshäuser, München, 1983, S. 11, 130f.

Schemper-Sparholz 1999

Ingeborg Schemper-Sparholz, Skulpturen und dekorative Plastik, in: Geschichte der bildenden Kunst, Barock, Bd. IV, München, London, New York, 1999, S.461-548.

Schorn 1983

Ludwig Schorn, Aus dem Münchner Kunst - und Künstlerleben (1881) in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei, (Hg) H. C. Ebertshäuser, München, 1983, S.48-51.

Schaffer 2007

Nikolaus Schaffer, Das große Liebesspiel. Ein Versuch über Hans Makart unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker, in: Hans Makart 1840-1884, (Hg) Ernst Marx und Peter Laub, Jahresschrift Salzburg Museum, Bd.50, Salzburg, 2007, S 63-126.

Zaunschirm 1976

Thomas Zaunschirm, „Der Sieg des Lichts“ – Bemerkungen zu Makarts Kolorit, Franz Fuhrmann zum 60. Geburtstag, in: Alte und moderne Kunst, 21. Jahrgang, Innsbruck, 1976, Heft 147, S.1-7.

Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 1,

....wesentlich mehr Fälle als angenommen: 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien, Köln, Weimar, 2009.

Der Große Brockhaus, 12 Bände, Wiesbaden, 1952. Bd. 1, S. 78, 154f, Bd. 6. S. 592, Bd. 8, S. 592, Bd. 9. S. 174.

Lexikon der Kunst, Architektur, Bildender Kunst, Angewandter Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig, 1991, Bd., III, S. 824.

28.2.3 Briefe, Dokumente

Helena, Sabina „Ina“ Spreti	undatiert
	08.11.1973
Christian M. Nebehay	07.09. 1971
Klaus Gallwitz	13.12 1971
	27.01.1972
	31.01.1972
	04.12.1972
Elvira Konecny	20.03.2000
Günter Düriegl	01.03.2000
Kaufvertrag	30.08. 1971
Feuerversicherungspolizze	30.09.1964

28.2.4 Zeitungen, Zeitschriften

Anon. 1900

Anon., Neue Freie Presse, Morgenausgabe, Nr. 12782, S. 1,2, „Mäcenat“, 25.03.1900.

Anon. 1972

Anon., Ungesunde, kleine , geile Farbeffekte, in: Der Spiegel, 10.07.1972, S. 88f.

Binder-Hagelstange 1972

Ursula Binder-Hagelstange, Makart ein Sommermärchen. Die Ausgrabung des Malerfürsten in Baden-Baden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 06.1972.

Ilg 1885

Albert Ilg, „In der Makart-Ausstellung“, in: Die Presse, Nr. 29, 29. Jänner 1885, S. 2-3.

Ilg 1885

Albert Ilg, In der Makart-Ausstellung, Feuilleton, in: Die Presse. 29.Jänner 1885, S. 1-3.

Münchener Merkur, 15./16.Juli 1972.

Programmheft der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Text zum Tschaikowski-Konzert, 14.4.2010

Kelling 1972

Hannelore Kelling, Renaissance in Pomp, Der Südwestfunk bringt zu Weihnachten ein Feuilleton über die Prunkbilder von Hans Makart, in: Stuttgarter Zeitung, 24. August, 1972.

Landsteiner 1869

Karl Landsteiner, Hans Makart und Robert Hamerling. Zwei Repräsentanten Moderner Kunst, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 4, , Wien, 1869, S. 115.

Pfeiffer-Belli 1972

Erich Pfeiffer-Belli, Nicht genial, aber genialisch. Hans Makart, der Malerfürst der deutschen Belle époque, in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 162, 18. Juli 1972.

Schneider 1972

Helmut Schneider, Makart ist wieder da, Gedanken aus Anlaß einer Ausstellung in Baden-Baden, in: Die Zeit, Nr. 28, 14. 07.1972.

Sottriffer 1972

Kristian Sottriffer, Versuch der Wiederbelebung einer schönen Leiche, in Die Presse, Nr. 7278, 8./9. Juli 1972.

Wagner 1972

Franz Wagner, Gegen den Wind kann man nicht Klavierspielen, Bericht über die neueste „Image-Pflege“ an Hans Makarts Werk in Baden-Baden, in: Salzburger Nachrichten, 26. Juli 1972, S. 7.

Wittmann 1911

Wittmann Hugo, Feuilleton, „Die Dumbas“, in: Unbekannter Zeitung, wahrscheinlich „Neue Freie Presse“, 31. Oktober 1911, ÖNB Mappe, Autograph 234/14.

28.2.5 Online-Ressourcen

<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=571248action=termin> (2. 7. 2010).

Historisches Fachinformationssystem

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=3026>

http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=1573&article_id=13324.

(26.10.2009)

Wikimedia: Gustave Dore

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GustaveDore_She_was_astonished_to_see_how_her_grandmother_looked.jpg (24.04.2010)

Wikimedia, Charles Perrault

http://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Perrault, (9.8.2010)

Bundesdenkmalamt

<http://www.bda.at/text/136/1006/5499/1> (25.10.2009)

Wikimedia, Ludwig Feuerbach

http://de.Wikipedia.org/wiki/Ludwig_Feuerbach, (18.3.2010)

Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. XXI (2002), Ronny Baier, Spalten 387-398, Anselm Feuerbach

http://www.bbkl.de/F/feuerbach_a.shtml (09.10.2009)

Lewis Carroll Fotografien

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch_Beatrice_\(Lewis_Carroll_30.07.187\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch_Beatrice_(Lewis_Carroll_30.07.187).jpg),

(10.09.2009)

Dr. Thomas Köster, Rezension

http://de.encyarta.msn.com/text_761562250_0/Lewis_Carroll.html (04-11.2009)

Henry Higgins, "The Golden Age of British Theatre"

<http://the-camerino-players.com/britishtheatre/EllenTerryEarly.html> (04.11.2009)

Wikimedia, Vladimir Nabokow

[http://de.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(Roman\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Lolita_(Roman)) (08.11.2009)

Köln, Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Yves Klein

http://museenkoeln.de/ausstellungen/wrm_0506_ansichten/werk.asp?abb=2_09&lang=de
(28.08.2010)

zu John Singer Sargent

<http://www.jssgallery.org/Paitings/Sketches,Trips/10085.htm> (18.12.09)

Wikipedia-Mythologie

[http://de.wikipedia.org/wiki/Abundantia_\(Mythologie\)\(22\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Abundantia_(Mythologie)(22)). (22.06.2010)

Tamara Aberle, Der Pfau als Symbol Asiens

<http://www.asienhaus.de/public/archiv/Symbolpfau.pdf>. (17.03.2010)

<http://www.asienhaus.de/public/archiv/Symbolpfau.pdf>. (17.03.2010):

KHM Wien zu Jan Vermeer, Die Malkunst

<http://www.khm.at/khm/ausstellungen/archiv/2010/vermeer-die-malkunst>, (21.5.2010)

Wikipedia, Albrechtsbrunnen

<http://de.wikipedia.org/wiki/Albrechtsbrunnen>, (08.01.2010).

zu Moritz von Löhr

<http://www.dasrotewien.at/online/page.P=11740>. (22.05.2010).

zu Allegorie der vier Jahreszeiten 1871

www.chimeimuseum.com/chinese/01_collection/result_detail.aspx?ID=110.

Gabriele Anderl, über die Firma S. Kende

<http://www.doew.at/thema/aris/anderl.html> (15.08.2009)

29 Lebenslauf

Matura BG 13, Wien 13, Fichtnergasse.

Studium der Medizin in Wien, Ausbildung zum Facharzt mit Additivfach, Spitaltätigkeit in leitender Funktion bis 2000, daneben und weiterhin freiberufliche Tätigkeit als niedergelassener Facharzt mit Leitung privater Krankenanstalten.

Ab 2002 Studium der Kunstgeschichte und Klassische Archäologie in Wien.

30 Anhang

30.1 Abbildungsnachweis

- Abb. 1: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leighton-The Fisherman and the Syren-c. 1856-1858.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leighton-The_Fisherman_and_the_Syren-c._1856-1858.jpg)
(01.07.2010)
- Abb. 2: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garden2315.jpg>
(01.07.2010)
- Abb. 3: Hans-Christoph Hoffmann, Walter Krause, Werner Kitlitschka, Das Wiener Opernhaus, Abb.270.
- Abb. 4: <http://www.sammlungen.hu-berlin.de/dokumente/8723/>
(17.06.2010)
- Abb. 5: http://www.antiques-picaper.de/Varia/Porzellan/Porzellanfiguren/Katalog_Porzellanfiguren/katalog_porzellanfiguren_9.htm
(14. 01.2010)
- Abb. 6: Mela Escherich, Das Kind in der Kunst, Abb.1, S. 9
- Abb. 7: Peter Kranz, Die antiken Sarkophagreliefs: ASR, Mann 5, Teil 2, Die stadtrömischen Erosen-Sarkophage, Berlin, 1999, Tafel 18, Abb. 2
- Abb. 8: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Couture Thomas - Little Bather.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Couture_Thomas_-_Little_Bather.jpg)
(17.06.2010)
- Abb. 9: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GustaveDore_She_was_astonished to see how her grandmother looked.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GustaveDore_She_was_astonished_to_see_her_grandmother_looked.jpg)
(29.4.2010)
- Abb.10: [http://wapedia.mobi/de/Gustave Dor%C3%A929.4.2009](http://wapedia.mobi/de/Gustave_Dor%C3%A929.4.2009)
(29.4.2010)
- Abb. 11: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, S. 22
- Abb.12: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, S. 16
- Abb.13: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, S. 18
- Abb. 14: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/20k0034a.jpg>
(14.08.2010)
- Abb. 15: Gerbert Frodl, 1974, Tafel 97

- Abb. 16: <http://bda.at/text/136/1740/14737/7/galerie/>
(22.06.2010)
- Abb. 17: Gerbert Frodl, 1974, S. 431
- Abb. 18: Fotografie Stephanie Auer, Privatbesitz
- Abb.19: <http://www.bda.at/text/136/1006/5499/1/galerie/>
(25. 10. 2010)
- Abb.20: J. Ecker, Abb. 25 unten
- Abb.21/I –IV: I) [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Hatch%2C
Beatrice %28Lewis Carroll%2C 30.07.1873%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Hatch%2C_Beatrice_%28Lewis_Carroll%2C_30.07.1873%29.jpg)
(10.9.2009)
II) [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch,_Evelyn_as_a_gypsy
\(Lewis Carroll, 29.07.1879\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch,_Evelyn_as_a_gypsy_(Lewis_Carroll,_29.07.1879).jpg)
(10.09.2009)
III) [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Hatch%2C
Evelyn %28Lewis Carroll %2C 29.07. 1879%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Hatch%2C_Evelyn_%28Lewis_Carroll%2C_29.07.1879%29.jpg)
(11.06.2010)
IV) [http://de.wikipedia.org/wiki/file:Henderson:Annie_and
Francis \(Lewis Carroll, 07.1879\).jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/File:Henderson:Annie_and_Francis_(Lewis_Carroll,_07.1879).jpg)
(11.06.2010)
- Abb. 22: Lewis Carroll, Briefe an kleine Mädchen, Hrsg. Klaus Reichert,
Frankfurt am Main, 1976, Abb. 1
- Abb. 23: <http://the-camerino-players.com/britishtheatre/EllenTerryEarly.html>
(04.11.2009)
- Abb. 24: A. K. Hans Makart, Malerfürst, Historisches Museum der Stadt Wien,
263. Sonderausstellung, 14. Oktober 2000-4. März 2001, S. 86,
Abb.4.4
- Abb. 25: A. K. Hans Makart, Malerfürst, Historisches Museum der Stadt Wien,
263. Sonderausstellung, 14. Oktober 2000-4. März 2001, S. 332
- Abb. 26: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50. S. 244
- Abb. 27: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, S. 112
- Abb. 28: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50, S.112
- Abb. 29: Peter Kranz, Die antiken Sarkophagreliefs: ASR, Mann 5, Teil 2, Die
stadtrömischen Erosen-Sarkophage, Kat. 14, Tafel 4, Berlin 1999

- Abb. 30: http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/wrm_0506_ansichten/werk.asp?abb=2_09&lang=de.html
(26.08.2010)
- Abb. 31: A. K. Hans Makart, Malerfürst, Historisches Museum der Stadt Wien, 263. Sonderausstellung, 14. Oktober 2000–4. März 2001, S. 29
- Abb. 32a: A.K. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 23. Juni –17. September 1972, Nr. 13, Seite 42
- Abb. 32b: A.K. Makart, Malerfürst, Historisches Museum der Stadt Wien, 263. Sonderausstellung, 14. Oktober 2000–4. März 2001, Nr. 1.4, S. 30
- Abb. 33a: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd, 29/30, S. 82
- Abb. 33b: A. K. Makart, Malerfürst, Historisches Museum der Stadt Wien, 263. Sonderausstellung, 14. Oktober 2000–4. März 2001, Nr. 1.4, S. 31
- Abb. 34: <http://www.jssgallery.org/Paintings/Sketches/Trips/10085.htm>
(18.12.2009)
- Abb. 35: Hans Makart, Malerfürst, Historisches Museum der Stadt Wien, 263. Sonderausstellung, 14. Oktober 2000–4. März 2001, Nr. 1. 5, S. 33
- Abb. 36: Gerbert Frodl, 1974, S 309
- Abb. 37: Gerbert Frodl, 1974, S. 311
- Abb. 38a: http://www.theartinpixels.com/main.php?g2_view=core.DownloadItem&g2_itemId=7755
(23. 06 2010)
- Abb. 38b: <http://www.theartinpixels.com/hans-makart/Hans+Makart+-+Abundantia+The+Gifts+Of+The+Sea.jpg.html>
(23.06.2010)
- Abb. 39a: A. K. Baden-Baden, 23. Juni-17. September 1972, Nr. 34, Seite, 64
- Abb. 39b: http://59.120.98.51/upfiles/ADUpload/c_stow2230523053..jpg
(06.02. 2009)
- Abb. 40: Giovanni Scire Nepi, Augusto Gentili, Giandomenico Romanelli Philip Rylands,
Malerei in Venedig, Nr.379. S.431
- Abb. 41: Handschriftensammlung der Wiener Stadtbibliothek, St. Slg, Z. 142/37
- Abb. 42: BDA Wien. Nr. 2876
- Abb.43: Folder der Galleria Nazionale d` Arte Antiqua di Palazzo Barberini,
Titelblatt

- Abb. 44: BDA Wien, Nr. 8436
- Abb. 45: Gerbert Frodl, 1974, Tafel 37
- Abb. 46: BDA Wien, RWN 8439
- Abb. 47: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 29/30, 1983/84, S. 96
- Abb. 48: Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach, Leben und Werk, München, 1991, Abb. 25 unten
- Abb. 49: Jahresschrift Salzburg Museum, Bd. 50. S, 207
- Abb. 50: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_048.jpg
- Abb. 51: BDA Wien, Nr. RWN 2875
- Abb. 52: BDA. Wien, Nr. RWN 8435
- Abb. 53a: BDA Wien, RWN 8434
- Abb. 53b: Privatbesitz, Stephanie Auer
- Abb. 54: Gerbert Frodl, Makart, 1974, S 318
- Abb. 55: Renate Berger, Daniela Hammer-Tugendhat, Garten der Lüste, Köln, 1985, Abb. 16. S. 39
- Abb. 56: Peter Kranz, Die antiken Sarkophagreliefs: ASR/Mann 5, Teil 2, Die stadtrömischen Erosen-Sarkophage, Faszikel 1, Dionysische Themen, Berlin 1999. Abb. 3
- Abb. 57: BDA Wien, Nr. RWN 8432
- Abb. 58: BDA Wien, Nr. RWN 8433
- Abb. 59: <http://www.capella-academia.at/2000-2001/6-Rubens.htm>
(06.09.2009)
- Abb. 60: BDA Wien, RWG 925
- Abb. 61: BDA Wien, RWG 1007
- Abb. 62: BDA Wien, RWG 1006
- Abb. 63: Jahresschrift Salzburg, Bd. 29/30, 1983/84, S. 96
- Abb. 64: BDA Wien, RWG 250
- Abb. 65: <http://www.khm.at/de/khm/ausstellungen/archiv/2010/vermeer-die-malkunst/>
(06.09.2009)
- Abb. 66: BDA, Nr. RWN 8441
- Abb. 67: BDA, Wien, Nr. RWN 8440
- Abb. 68: Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach, Leben und Werk, München, 1991, S. 134, Abb. 165,

- Abb. 69: Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach, S. 135, Abb.171
- Abb. 70, 71: <http://www.viennatouristguide.at/Ring/KHM/Lunetten/khmlu.htm>
- Abb. 72: http://www.duesseldorfer-auktionshaus.planetactive.com/ge/show_selected_img.php?prodID=34045&langID=1
(17.06.2010)
- Abb. 73, 74: <http://www.viennatouristguide.at/Altstadt/Brunnen/danubiusbrunnen./htm>
(24.05.2010)
- Abb. 75: Jahresschrift Salzburg, Bd.50, S. 21
- Abb. 76: Werbeblatt, Mai, 2010

31 Bildteil



Abb. 1
Frederic Leighton, The Fisherman and the Syren, 1856-1858,
Öl auf Leinwand, 66,3 x 48,7 cm, Privatbesitz



Abb. 2
Frederic Leighton, The Garden of the Hesperides, um 1892,
Öl auf Leinwand, 169 x 169 cm, Liverpoolmuseum Nr. LL 3319



Abb. 3
Carl Josef Geiger, Das Kostüm, 1867,
Lunettenbild im Vestibül der Wiener Oper



Abb. 4
Venus und drei Amoretten, um 1730, Deutschland,
Elfenbein-Kleinplastik, 22 cm, Sockel 11x7,5 cm,
Staatliches Museum Berlin, Kunstgewerbemuseum



Abb. 5
Thüringer Porzellanmanufaktur, Wallendorff, Putto auf Ziegenbock reitend, 1764,
Porzellan, glasiert, weiss, goldstaffiert, Biskuit, H = 20 cm, Antiquitätenhandel



Abb. 6
Der Nil, 4. Jh. v. Chr.,
Kleinplastik, gebrannter Ton, Rom, Vatikan. Museum



Abb. 7
Geflügelte Erogen, 140-160 n. Chr.,
Sarkophagrelief, Museo Nazionale Ostiense, Antiquarium, Inv.-Nr. 1326



Abb. 8
Thomas Couture, Little Bather, 1849,
Öl auf Leinwand, 117 x 90 cm, St. Petersburg, Hermitage



Abb.9
 Gustave Doré, "She was astonished to see how her grandmother looked", 1862,
 S/W, Buchillustration: "Little Red Riding Hood"



Abb.10
 Gustave Doré, Andromeda am Felsen, 1869,
 Öl auf Leinwand, 255,2 x 171,5 cm,
 Taiwan, Chi Mei Museum



Abb. 11
Holzstich nach Hans Makart, Entsagung, 1866,
Buchillustration zu Gedicht von Ludwig Uhland, Salzburg Museum, Inv.-Nr. 13538/49



Abb. 12
Johann Baptist Scheidl, Hans Makart 1856,
Fotografie, Salzburg Museum, Inv.-Nr. 18882



Abb. 13
Hans Makart, Selbstbildnis, um 1861-1863,
Fotografie, Salzburg Museum, Fotosammlung, Inv.-Nr. 18884



Abb. 14
Rogier van der Weyden, Grablegung Christi, um 1450,
Öl auf Holz, 111 x 95 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

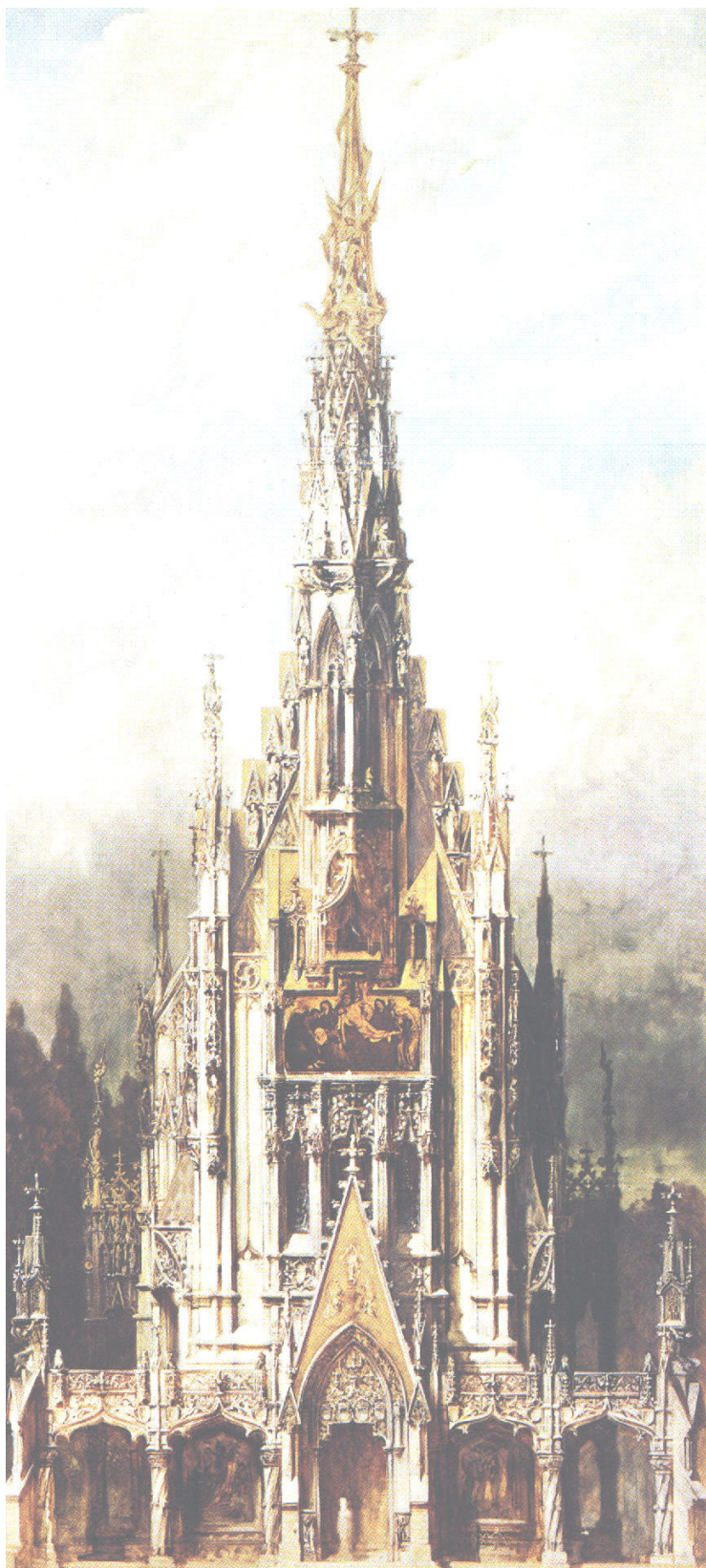


Abb. 15

Hans Makart, Gotische Kirche St. Michael, 1833,
Öl auf Leinwand, 343 x 159 cm, Wien, Österreichische Galerie, Inv. -Nr. 1127



Abb. 16

Johann Franz Caspar, Putto auf Balustrade, Treppenhaus von Schloss Mirabell, um 1720



Abb. 17

Hans Makart, Putten im Park, 1873/74,
Öl auf Leinwand, 148 x 129 cm, unbekannter Besitz



Abb. 18
Zwerg mit Vase, Garten von Schloss Mirabell, 1693-1695,
Untersberger Marmor, H= ca 120 cm



Abb.19
Ernst Klimt, Vor der Hochzeit, um 1890,
Öl auf Leinwand, 126 x 95 cm,
Wien, Österreichische Galerie Belvedere



Abb.20
Anselm Feuerbach, Kinderständchen, 2. Fassung, 1860,
Öl auf Leinwand, 116 x 231 cm,
Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv. -Nr. KM 302/1913

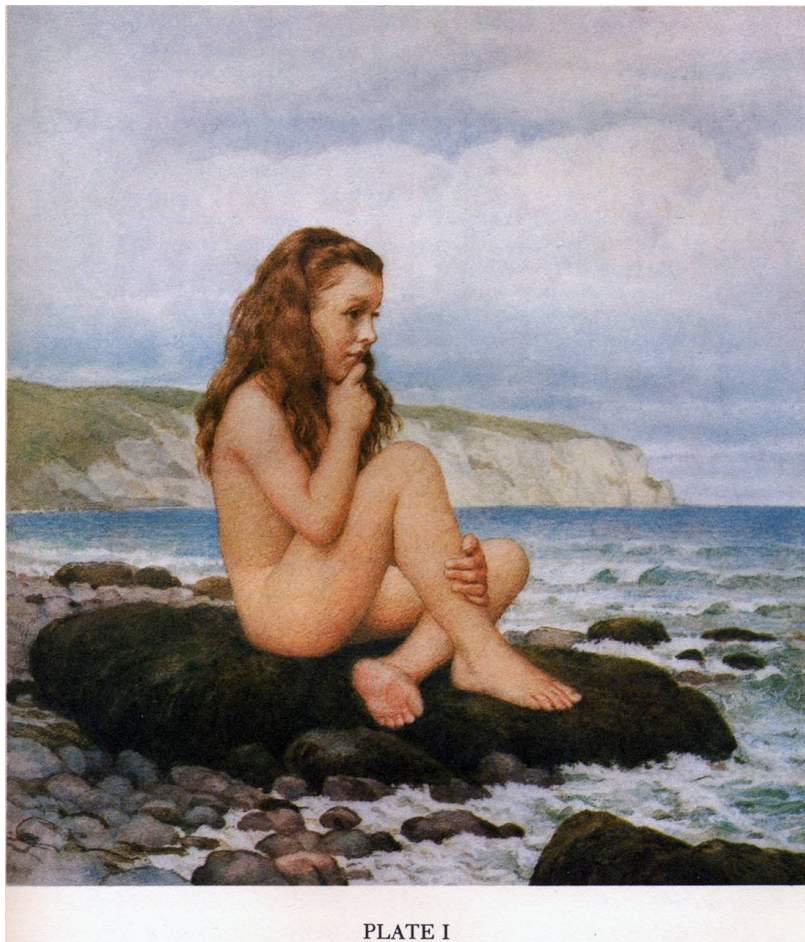


Abb. 21/Plate I - IV
four nude studies, Photographs, all coloured by Anna Lydia Bond
Lewis Carroll, Beatrice Hatch, 1873



PLATE II

Evelyn Hatch as a gipsy sitting by a brook, 1879



PLATE III

Lewis Carroll, Evelyn Hatch, 1879

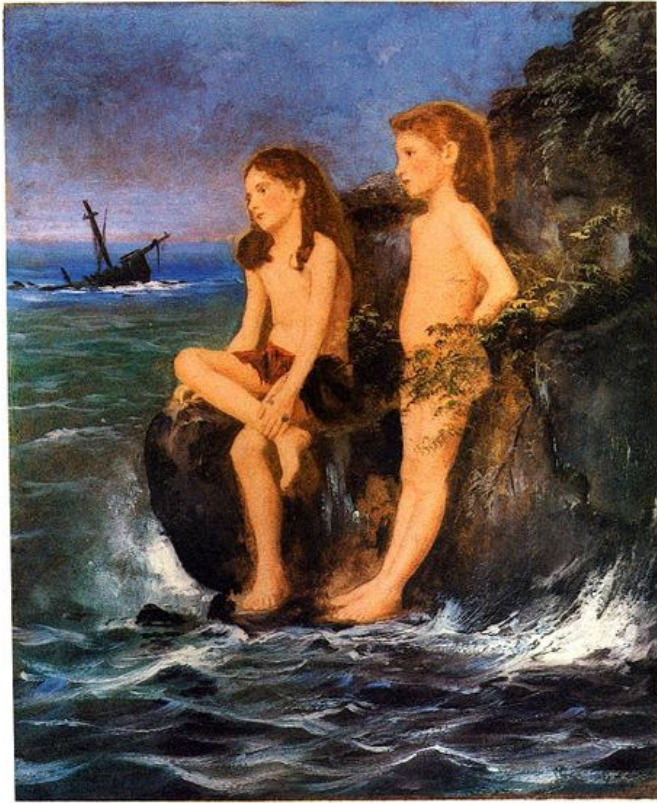


PLATE IV

Lewis Carroll, Annie and Frances Henderson, 1879



Abb. 22
Lewis Carroll, Alice Pleasance Liddell als Bettlermädchen, 1859,
Fotographie, Morris L. Parrisch Collection der University of Princeton



Abb. 23
Julia Margaret Cameron, Ellen Terry at 16, 1863,
Photograph in part 1: "The Golden Age of British Theatre" by Sydney Higgins



Abb. 24
 Rudolf von Alt, Die Bibliothek im Palais Dumba, 1877,
 Aquarell auf Papier, 33,4 x 45,6 cm,
 Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr.58 124



Abb. 25
 Hans Temple, Sitzung des Denkmalkomitees im Palais Dumba am Parkring, 1897,
 Öl auf Leinwand, 118 x 169 cm,
 Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 55.393



Abb. 26
Hans Makart, Puttenfries, um 1870,
Öl auf Karton, 14,7 x 33, 6 cm, Salzburg Museum, Inv.-Nr. 176/42



Abb. 27
Hans Makart Puttenfries im oberen Pausenraum des Großen Saales der Internationalen
Stiftung Mozarteum in Salzburg



Abb. 28
Hans Makart, Vorzeichnung der linken Hälfte des Puttenfrieses im Mozarteum, 1876,
München, Staatliche Graphische Sammlung



Abb. 29

Eroten in dionysischem Ambiente, Eros mit großer Silenmaske, 140-160 n. Chr., Sarkophagrelief, Musée d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr. MF 1352



Abb. 30

Yves Klein, Monogold, ohne Titel, MG 1961, Blattgold und Pigmente in Kunstharz auf Leinwand auf Karton, 79 x 56 cm, Köln, Museum Ludwig Stiftung Ludwig, Inv. -Nr. ML 01070



Abb. 31
Hans Makart, Mittelbild von Moderne Amoretten, 1868,
Öl auf Leinwand, 295 x 169 cm,
Innsbruck, Hotel Maria Theresia



Abb. 32a
Hans Makart, Kinderreigen, um 1868,
Studie zum linken Seitenteil von Moderne Amoretten, Öl auf Karton, 28,2 x 47 cm, München,
Bayrische Staatsgemälde­sammlungen



Abb. 32b
Hans Makart, linker Seitenteil von Moderne Amoretten, 1868,
Öl auf Leinwand, 149 x 236 cm, Innsbruck, Hotel Maria Theresia



Abb. 33a
Hans Makart, Vorzeichnung zum rechten Seitenteil von Moderne Amoretten, 1868,
Bleistift, aquarelliert Papier, 16,9 x 25 cm,
Wien, Graphische Sammlung Albertina Inv.-Nr. 28427



Abb. 33b
Hans Makart, rechter Seitenteil von Moderne Amoretten, 1868,
Öl auf Leinwand, 149 x 236 cm, Innsbruck, Hotel Maria Theresia



Abb. 34
John Singer Sargent, *Modern Amoretten*, After Hans Makart, 1869-1870,
Graphite on off-white wove paper, 30, 8 x 11,1 cm, New York, Metropolitan Museum



Abb. 35
Hans Makart, Entwurf zur Dekoration einer Wand, 1868,
Öl und Fotografie auf Holz, 81 x 149 cm,
Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv. Nr.-264



Abb. 36
Hans Makart, Abundantia, Vorstudie zu Gaben der Erde, 1869 oder 1870,
Öl auf Holz, 29 x 73 cm, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum



Abb. 37
Hans Makart, Mutter mit zwei Kindern, um 1870
Öl auf Leinwand, 43 x 32 cm, Salzburg, Nico Dostal



Abb. 38a
Hans Makart, Abundantia, Die Gaben der Erde, 1870,
Öl auf Leinwand, 163 x 448 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1973-50



Abb. 38b
Hans Makart, Abundantia, Die Gaben des Meeres, 1870,
Öl auf Leinwand, 163 x 448 cm, Paris, Musée du Louvre,-Inv. Nr. RF 1973-51



Abb. 39a

Hans Makart, Entwurf zum Deckengemälde des Arbeitszimmers im Palais Dumba, 1871 oder 1871,

Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum



Abb. 39b

Hans Makart, Allegorie der Musik, Deckengemälde aus dem Arbeitszimmer Nicolaus Dumbas, 1871-1873,

Öl auf Leinwand, 430 x 460 cm, Taiwan, Chi Mei Museum

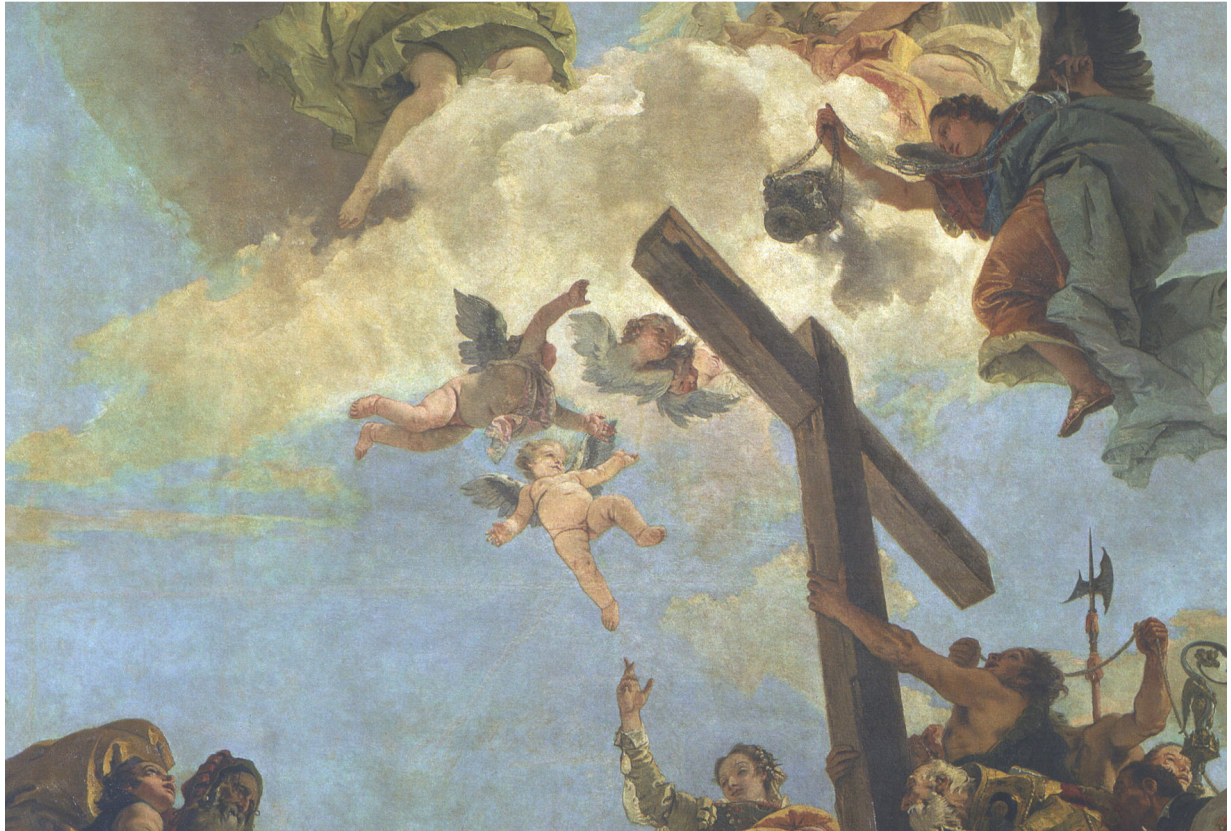


Abb. 40

Giovanni Battista Tiepolo, Detail aus Verehrung des hl. Kreuzes und die hl. Helena, um 1743, Öl auf Leinwand, Durchmesser 486 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia

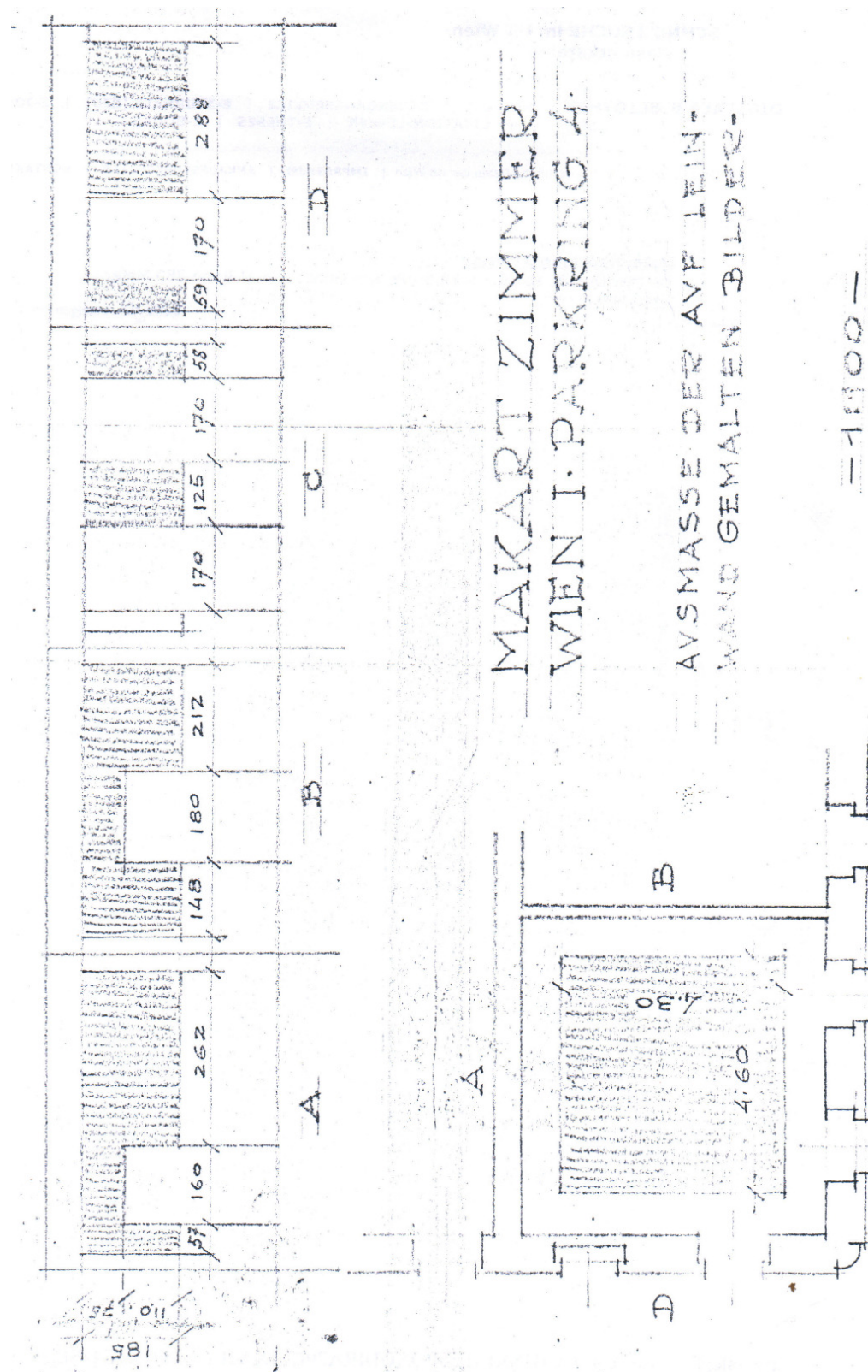


Abb. 41

Maßplan der Makartbilder in Nicolaus Dumbas Arbeitszimmer, Maßstab 1:100, Bleistift auf Papier

A: Handel und Industrie, B: Landwirtschaft, C: Allegorie der Wissenschaft und Allegorie der Chemie, D: Allegorie der Malerei und Allegorie der Bildhauerei



Abb. 42
Hans Makart, Handel und Industrie, 1871,
Öl auf Leinwand, 187 x 575 cm, Privatbesitz



Abb.43
Raphael, La Fornarina, um 1520,
Öl auf Leinwand, 85 x 65 cm, Gallereria Nazionale d`Arte Antica di Palazzo Barberini



Abb. 44
Hans Makart, Detail aus Handel und Industrie 1871



Abb. 45
Hans Makart; Detail aus Handel und Industrie, 1871



Abb. 46
Hans Makart, Detail aus Handel und Industrie, 1871



Abb. 47
Hans Makart, Puttenszene, Vorstudie zur Mittelgruppe von Handel und Industrie,
Bleistift auf Papier, 21,4 x 27,6 cm, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Nr.
II/4269

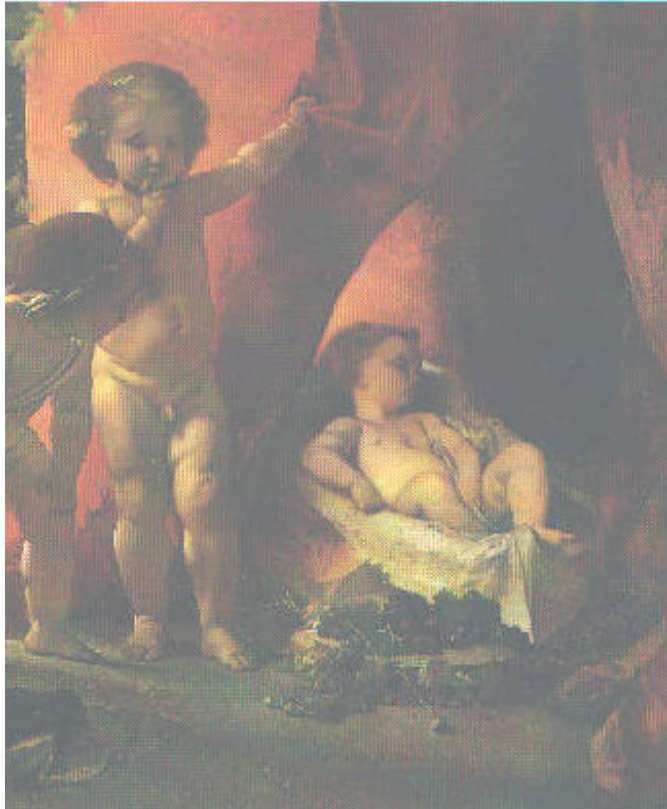


Abb.48

Anselm Feuerbach, Detail aus Kinderständchen (Abb. 20), 2. Fassung, 1860



Abb. 49

Hans Makart, Schlafendes Kind (nach Anthony van Dyck), um 1865, Öl auf Leinwand, 63 x 87,5 cm, Salzburg Museum, Inv. -Nr. 176/40



Abb. 50
Anthony van Dyck, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1630,
Öl auf Leinwand, 135 x 115 cm, München, Alte Pinakothek



Abb.51
Hans Makart, Landwirtschaft, 1971,
Öl auf Leinwand, 190 x 538 cm, Privatbesitz



Abb. 52
Hans Makart, Detail aus der Landwirtschaft, 1871



Abb. 53a
Hans Makart, Detail aus der Landwirtschaft,



Abb. 53b
Johann Franz Caspar, um 1720. Putto auf Balustrade von Schloss Mirabell



Abb. 54
Hans Makart, Szene im Garten, 1871,
Öl auf Leinwand, 63,3 x 31,5 cm, unbekannter Besitz



Abb. 55
Holzrelief auf Misericordie, Unkeuschheit, Mittelalter,
Jakobikirche zu Stendal



Abb. 56
Stadtrömischer Erosen-Sarkophag,
Relief, Vatikan, Museo Chiaramonti



Abb. 57
Hans Makart, Detail aus Landwirtschaft, 1871



Abb. 58
Hans Makart, Detail aus der Landwirtschaft, 1871



Abb. 59
 Peter Paul Rubens, Das Venusfest, um 1636/1637,
 Öl auf Leinwand, 217 x 350 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. 684



Abb. 60
 Hans Makart, Allegorie der Wissenschaften, 1871,
 Öl auf Leinwand, 190 x 126 cm, Privatbesitz



Abb. 61
Hans Makart, Allegorie der Chemie, 1871,
Öl auf Leinwand, 190 x 63,5 cm, Privatbesitz



Abb. 62
Hans Makart, Allegorie der
Bildhauerei, 1871,
Öl auf Leinwand, 190 x 66 cm,
Privatbesitz



Abb. 63
Hans Makart, Putto, Vorzeichnung zur Allegorie der
Bildhauerei, Bleistift, gelbes Papier,
35,2 x 14,6 cm, Wien, graphische Sammlung
Albertina, Nr. 38164



Abb. 64
Hans Makart, Allegorie der Malerei, 1871,
Öl auf Leinwand, 188 x 289 cm, Privatbesitz



Abb. 65
Jan Vermeer van Delft, Die Allegorie der Malerei, um 1665/1666,
Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Wien, KHM, Inv. -Nr. GG 9128



Abb. 66
Hans Makart, Detail aus der Allegorie der Malerei, 1871



Abb.67
Hans Makart, Detail aus der Allegorie der Malerei, 1871

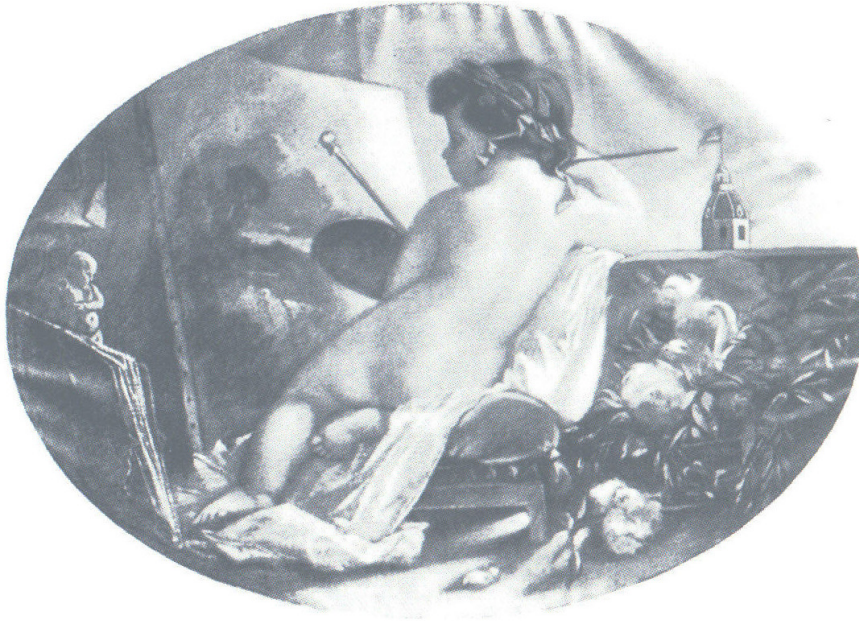


Abb. 68
Anselm Feuerbach, Der Mittelrheinkreis, 1854, Öl auf Leinwand, oval, 84 x 120 cm,
Karlsruhe, Badisches Museum, Inv.-Nr.R.32



Abb. 69
Anselm Feuerbach, Detail, Die Bildhauerei und Architektur, 1854,
Öl auf Leinwand, Gesamtgröße 59,5 x 126 cm, Karlsruhe, Badisches Museum,
Inv. -Nr. R 57



Abb. 70
Hans Makart, Allegorie der Malerei, 1882-1884,
Lunettenbild, Öl auf Leinwand, Stiegenhaus KHM-Wien



Abb. 71
Hans Makart, Allegorie der Bildhauerei, 1882-1884,
Lunettenbild, Öl auf Leinwand, Siegenhaus, KHM-Wien



Abb. 72
 Carl Josef Geiger, Allegorie der Künste, 1863,
 Öl auf Leinwand, 95 x 156 cm, Antiquitätenhandel



Abb.73
 Johann Meixner, Die March, 1864-1869,
 Carraramarmor, Nischenfigur des
 Danubiusbrunnens



Abb. 74
 Johann Meixner, Die Mur, 1864-1869,
 Carraramarmor, Nischenfigur des
 Danubiusbrunnens



Abb. 75
Hans Makart, Studie, Der Große Saal von der Festung Hohensalzburg, 1857,
Öl auf Leinwand, 39 x 30, cm, Salzburg Museum, Inv. -Nr. 38/71
Jahresschrift Salzburg, Bd, 50, S. 21

BALENCIAGA PARIS

10, AVENUE GEORGE V



Abb. 76
Werbeblatt für ein Parfum von Balenciaga, 2010

32 Briefe Dokumente

Für Herr und Frau

Obwohl meine Mutter drei dicke Akten über die Makartbilder hinterliess, muss ich beschämt eingestehen, dass ich darüber nur sehr wenig berichten kann.

Die Bilder gehörten bisher zur Hälfte den Erben meines Onkels Theodumba, das sind Madame Helene Donck, Antwerpen und Nikolaus und Constantin Dumba, Seefeld, Pörschach/Würthersee. Die ander Hälfte gehörte bisher mir.

Makart malte für meinen Ururgrossonkel Nikolaus Dumba dessen Arbeitszimmer am Parkring 4 aus. Es war wohl eine Art Dank für die Italienreise, die Nikolaus Dumba ihm ermöglicht hatte. In Ann Tizia Leitichs "Verklungenes Wien" und in der "Ringstrassentrilogie" von Fred Hennings ist manches über die Bilder zu erfahren und auch über das Mäzenatentum Nikolaus Dumbas. Ausserdem hat Christian Nebelhay ein Buch geschrieben und in seinem Katalog Nro XXIII finden wir die Bilder.

Im Jahre 1954 wurden unsere Bilder ausgestellt in der grossen Makartausstellung in der Residenz in Salzburg. Katalog: Umschlagentwurf Freund Salzburg, Klischee Honisch, Seekirchen Druck Etzendorfer Maxglan Salzburg. Darin wird erwähnt dass die Bilder 1872 und 1873 gemalt wurden. Ich war dort zur Eröffnung, meine Mutter vertretend, die in Genf lebte.

Die Bilder stellen dar: Allegorie von Handel und Industrie, der Bachuszug, Allegorie der Malerei und der Wissenschaften..

Das Deckengemälde stellt die Allegorie der Musik dar.. Es wurde während des Krieges für ein in Linz geplantes Museum verkauft. Von einem Rückerwerb wurde abgesehen, da die Kaufsumme bezahlt worden war. Es ist schade, dass so der Cyclus auseinandergerissen wurde. Der Besitzer des Deckengemäldes ist der oesterreichisch Staat.

Leider weiss ich nicht genau wann die Bilder aus dem Parkring entfernt wurden. Ich erinnere mich aber als Kind in den 20 er Jahren meine Ururgrosstante Marie Dumba geb. Manos noch in ihrer Beletage am Parkring 4 besucht zu haben. Sie empfing zu ihree in dem riesigen ausgemalten Salon.

Meine Mutter Nina Riedl Riederstein geb. Dumba, hat nie am Parkring gewohnt. Unser Haus war auch ein altes Dumbahaus, Reisnerstrasse 53. Wir hatten in einem Salon die Supraporten angebracht.

Für uns waren die Bilder Makarts immer ein wichtiger Begriff und so bin ich froh, dass sie Gefallen und ein würdiges Heim finden. Noch dazu ist die neue Besitzerin eine Mitschülerin aus dem SacréCoeur. Ich lege ein Photo bei und zu treuen Händen die 5 Negative der Buntbilder. Ich selbst lebe seit kurzem am Parkring. Meine Wanderungen durch die ganze Welt fanden hier einen Abschluss und bin ich mit besten Wünschen,

Helena Sabina Spredi

Kemptenstrasse 37 A
899 Lindau / Bodensee
BAYERN

8. XI 1973

Liebe Freundin,

von Tagen möchte ich mich für die
Übernahme der beiden Bilder bedanken
und mich dafür, dass wir die Nachschüsse
bekommen dürften. Ich freue mich immer,
dass wir eine lange Zeit einen fröhlichen
Kontaktes gefunden haben.

Mit besten Grüßen,

Helena Sabina Sprei



CHRISTIAN M. NEBEHAY
Old & rare books

VIENNA · AUSTRIA · ANNAGASSE NR. 18 · TEL.: 52.18.01 · CABLES: NEBEHAYBOOKS

Postanschrift/Postal address: A-1015 Wien (Vienna, Austria), Postfach 303

Herrn
Ingenieur

Wien, 7. September
N/E

1120 W i e n

Sehr geehrter Herr Ingenieur!

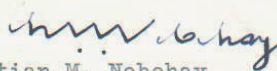
Ich möchte nur noch einmal schriftlich meinen Dank für das zustandegewordene Geschäft aussprechen. Ich weiß es zu schätzen, wenn ein Privatmann heute aus Idealismus solche Opfer auf sich nimmt und ich wünsche Ihnen viel Freude mit dem wirklich bedeutenden Objekt, das Sie erworben haben. Ich kann unsere Kunstsammlungen absolut nicht verstehen, daß sie nicht schon längst zugegriffen haben.

Ich erlaube mir, Ihnen nochmals die Adresse von Professor Friedrich Euler zu geben, dessen Umsicht und Tatkraft erstaunlich sind. Sie lautet: 1090 Wien, Kolingasse 20.

Es wird uns alle sehr freuen, wenn Sie uns nach erfolgtem Einbau einmal Gelegenheit zur Besichtigung gäben.

Mit freundlichen Grüßen,

Ihr ergebener


Christian M. Nebehay



POSTSPARKASSE: WIEN 93.379 — BANK: B. P. S. BANK, A-1011 WIEN, POSTFACH 519, AUSTRIA



Herrn
Christian Nebehay
Annagasse 18
A-1010 Wien

13. Dezember 1971

Sehr geehrter Herr Nebehay,

haben Sie noch einmal vielen Dank dafür, daß Sie mich so freundlich empfangen haben. Vor allem bin ich Ihnen aber sehr verbunden, daß Sie mir eine Ausstellung des Dumba Zyklus von Makart in Aussicht stellten. Wie Sie wissen, plant die Kunsthalle Baden-Baden eine umfassende Makart-Ausstellung vom 23. Juni bis 17. September 1972. Im Rahmen dieser Ausstellung könnte der Dumba Zyklus ein Haupt- und Glanzstück sein. Zu meiner großen Freude höre ich darum von der Bereitschaft des Besitzers, uns die 6 Teile zu entleihen.

Für die Versicherung schlage ich Ihnen die Eigenversicherung des Landes Baden-Württemberg vor. Einen entsprechenden Vertrag lege ich Ihnen bereits in doppelter Ausfertigung mit bei. Diese Versicherung geht "von Nagel zu Nagel" und im Umfang über den Deckungsschutz privater Gesellschaften hinaus. Zugleich möchte ich Ihnen bestätigen, daß die Versicherungswerte im Falle eines Schadens nicht Gegenstand von Verhandlungen sind. Die vom Leihgeber festgesetzte Versicherungssumme wird vom Land Baden-Württemberg anerkannt.

Wenn Sie mit diesen Vorschlägen einverstanden sind, füllen Sie bitte die Haftungserklärung aus und senden uns beide Exemplare zurück. Sie erhalten dann als Vertragspartner eine Fassung, die auch von mir unterschrieben ist.

Das Deckenbild des Dumba Zyklus befindet sich tatsächlich im Bundesdenkmalamt, zur Zeit aufbewahrt im Arsenal, Objekt 15, Tor 4. Leider konnte ich das Gemälde nicht sehen, da es aufgerollt war. Frau Hofrat Dr. Tripp versprach mir aber, mich umgehend über den Zustand zu informieren. Von diesem hängt es ab, ob das Bild für Baden-Baden ausgeliehen wird. Sollte tatsächlich auch das Deckengemälde

ausstellungsfähig sein, werden wir uns sehr bemühen, den ganzen Dumba Zyklus in den Proportionen seiner ursprünglichen Form als geschlossenes Interieur auszustellen. Wir könnten dann nach Kräften versuchen, ein Zimmer im Stil der Makart-Zeit einzurichten, dessen Hauptbestandteil dieser Dumba Zyklus wäre.

Ich sehe mich, sehr verehrter Herr Nebehay, gerade wegen dieses wichtigen Plans auf Ihre freundliche Vermittlung besonders angewiesen. Vielleicht kann ein gutes Wort von Ihnen bei dem Präsidenten des Bundesdenkmalamtes, Herrn Thalhammer, oder auch bei Frau Hofrat Tripp eine positive Entscheidung beeinflussen, denn natürlich hängt die Einrichtung eines Interieurs auch von der Anwesenheit des Deckenbildes ab.

Da ich leider gerade auch eine als definitiv zu betrachtende Absage von Direktor Dr. Werner Hofmann aus Hamburg für den großen Einzug Karl V. in Antwerpen erhalte, stehen meine Hoffnungen für die unbedingt wünschenswerte Präsentation eines großen Formates von Makart auf der 'Catherina Cornaro'. Auch dieses Bild befindet sich aufgerollt neben dem Deckenbild des Dumba Zyklus im Arsenal. Es gehört der Österreichischen Galerie, und Direktor Aurenhammer gab mir seine grundsätzliche Zustimmung für die Ausstellung, auch wieder mit der Einschränkung, daß das Bild ausstellungsfähig ist oder keine bedeutenden Restaurierungen notwendig sind.

Verabredet wurde ferner, daß dieses große Gemälde (10 x 4 m) zur Inspektion Anfang Januar im Marmorsaal des oberen Belvedere ausgelegt wird. Wenn Sie eine Möglichkeit sehen, auch hier eine günstige Entscheidung mit herbeizuführen, wäre ich Ihnen zu großem Dank verpflichtet.

Zu allerletzt äußere ich die Bitte, mir vom Dumba Zyklus je 2 Fotos von jedem Gemälde gegen Rechnung zuschicken zu lassen. Wir wollen ihn im Katalog vollständig reproduzieren.

Mit nochmaligem Dank für alle Ihre Unterstützung und freundlichen Grüßen

Ihr

Klaus Gallwitz

Anlagen

Telefon 07 221 / 23250

Stadtparkasse Baden-Baden Konto 510 Staatliche Kunsthalle 757 Baden-Baden Lichtentaler Allee 8a

Herrn

A 1120 Wien
Österreich

27. Januar 1972

Sehr geehrter Herr ,

haben Sie vielen Dank für Ihren freundlichen Brief vom 22. Januar und Ihre persönliche Zusage, uns die sechs Bilder aus dem Palais Dumba, die Sie erworben haben, zu entleihen. Ihr Beitrag ist für unsere geplante Makart-Ausstellung ganz besonders wichtig und willkommen. Wir sind bestrebt, die Bilder aus dem Palais Dumba innerhalb der Ausstellung in einem eigenen Raum, der etwa den Proportionen des Arbeitszimmers von Dumba entspricht, auszustellen.

Bei meinem letzten Besuch in Wien im Dezember 1971 hatte ich das große Vergnügen, die Bilder im Arsenal mir von Frau Hofrat Tripp vorführen zu lassen. Ich freue mich sehr, sie aus Anlaß der Ausstellung nun auch selbst hoffentlich in Baden-Baden kennenzulernen.

Wegen der Frage der Versicherung von Nagel zu Nagel und des Transportes werde ich mit Ihrem Einverständnis weiter mit Herrn Nebhay alle Abmachungen treffen. Sie dürfen versichert sein, daß wir die größte Sorgfalt auf eine zufriedenstellende Regelung verwenden.

Inzwischen bin ich mit freundlichen Grüßen

Ihr

Dr. Klaus Gallwitz

Telefon 07 221 / 2 22 60

Stadtparkhaus Baden-Baden Konto 510 Staatliche Kunsthalle 757 Baden-Baden Lichtentaler Allee 8a

Herrn
Christian M. Nebelhay
Old & rare books
A 1015 Wien
Postfach 303
Österreich

31. Januar 1972

Sehr geehrter Herr Nebelhay,

haben Sie herzlichen Dank für Ihren Brief vom 27. Januar und die Rücksendung der beiden Leihverträge. Ein Exemplar erlaube ich mir, Ihnen zurückzugeben. Der Vertrag enthält auch unsere Versicherungserklärung "von Nagel zu Nagel".

Wir haben notiert, daß der Transport so spät als möglich durchgeführt werden soll. Immerhin benötigen wir sicher zwei bis drei Wochen allein für den Aufbau des Dumba-Zimmers.

Voraussichtlich werden wir der Wiener Spedition Bäuml den Auftrag zur Überführung aller Leihgaben aus Wien nach Baden-Baden anvertrauen. Der Transport soll in einem geschlossenen Spezialmöbelwagen erfolgen. Unter diesen Umständen erscheint mir die Anfertigung einer eigenen Kiste für den Dumba-Zyklus überflüssig, zumal der Transport direkt über die Autobahn von Wien nach Baden-Baden geht. Natürlich wird die Verpackung mit Folie etc. mit aller Sorgfalt vorzunehmen sein. Wir werden uns darüber ausführlich von den Spedition Bäuml informieren lassen.

Mit vielem Dank für alle Ihre Bemühungen und freundlichen Grüßen

Ihr sehr ergebener



Dr. Klaus Gallwitz

Anlage: Ein unterzeichneter Leihvertrag zurück.

Herrn

A-1120 Wien
Österreich

4. Dezember 1972

Sehr geehrter Herr

für Ihren Brief vom 20. November danke ich Ihnen vielmals. Ich freue mich zu hören, daß Ihre Bilder bei Ihnen wieder wohlbehalten eingetroffen sind. Sie waren in unserer Ausstellung tatsächlich eine "Haupt- und Staatsaktion".

Gern schicken wir Ihnen in den nächsten Tagen einige Kopien der größeren Zeitungsbesprechungen.

Außerdem überweise ich Ihnen den von Ihnen verauslagten Betrag von S. 1.110.-- für 37 Fotos, der von Ihnen am 22.1.1972 bereits angezeigt worden ist. Bitte, haben Sie mit der Überweisung etwas Geduld. Sie dauert über unsere Regierungsoberkasse bei Auslandsaufträgen erfahrungsgemäß etwas länger.

Bitte, haben Sie jedoch dafür Verständnis, wenn ich die von Ihnen angegebenen Kosten für den Ausbau und Wiedereinbau der Bilder zu meinem großen Bedauern nicht übernehmen kann. Diese Beträge sind seinerzeit nicht zwischen uns vereinbart worden. Auch fehlt mir in unserer Korrespondenz ein Hinweis darauf, daß wir uns zur Erstattung dieser Kosten durch die Kunsthalle Baden-Baden verabredet hätten. Es tut mir sehr leid, daß ich Ihnen in diesem Fall nicht entgegenkommen kann. Vielleicht entschädigt Sie ein wenig die zunächst ideelle Tatsache, daß gerade das "Dumba-Zimmer" im Gesamtwerk Makarts durch unsere Ausstellung die größte Aufwertung erfahren hat.

- 2 -

Sehr gern würde ich bei Gelegenheit die Bilder in Ihrem Hause einmal wiedersehen. Inzwischen hoffe ich sehr, daß Sie sich ohne Bedauern an Ihren sehr wertvollen Beitrag für die Makart-Ausstellung erinnern.

Mit freundlichen Grüßen
Ihr

Klaus Gallwitz

Dr. Elvira Konecny
1170 Wien
Promenadeg. 57/B/7

Herrn

1120 Wien

Wien, 20. März 2000

Sehr geehrter Herr Ing.

Seit vielen Jahren (bereits seit meiner Studienzeit) beschäftige ich mich mit der Familie Dumba. Heuer, in dem Jahr, in dem der bedeutendste Vertreter, Nicolaus Dumba, seinen 100. Todestag hat, wiederum ganz besonders. Es ist mir gelungen, ein Gedächtniskonzert anzuregen, das am 23. März, genau an Dumbas Todestag, als außerordentliches Gesellschaftskonzert im Großen Musikvereinssaal gespielt wird.

Ein ganz besonderes Anliegen von mir wäre auch, daß in diesem Jahr die Bilder, die Hans Makart für Dumbas Arbeitszimmer am Parkring malte, öffentlich zu sehen wären. Nun mußte ich aber von Frau Dr. Kasall-Mikula, der Kuratorin der Makart-Ausstellung, die ab Oktober in der Hermesvilla im Lainzer Tiergarten gezeigt wird, erfahren, daß Sie nicht geneigt sind, die Bilder dafür zur Verfügung zu stellen. Darf ich Sie bitten, die Angelegenheit nochmals zu überdenken. Es wäre sicherlich ganz in Ihrem Interesse, wenn die Bilder einer breiten Öffentlichkeit gezeigt werden könnten. Im Rahmen der Ausstellung würden sie, falls alle Gemälde zu sehen wären, bestimmt die Attraktion sein, was bestimmt zur Folge hätte, daß der Wert der Bilder immens steigen würde. Als Beispiel möchte ich nur anführen, daß das Gemälde „Catarina Cornaro“ von Hans Makart seinerzeit um 30 000 Gulden gekauft wurde. 1873 war es – sehr eindrucksvoll präsentiert – bei der Wiener Weltausstellung zu sehen, und danach konnte es um 80 000 Gulden verkauft werden!

Nicolaus Dumba lag sein Makart-Zimmer sehr am Herzen. Es gäbe wohl keine bessere Möglichkeit, das Andenken dieses Manne, der so viel für seine Heimatstadt Wien und seine Zeitgenossen getan hat, durch eine Präsentation seines Arbeitszimmers, aus dem so viele befruchtende Gedanken ihren Weg in die Welt nahmen, wachzurufen. Es wäre ein großartiger Zug von Ihnen, wenn Sie dies ermöglichen könnten, indem Sie sich doch noch zu einer Leihgabe der Bilder entschließen!

Weiters hätte ich noch eine Bitte an Sie. Ein griechischer Universitätsprofessor, Dr. John Tsafettas, der aus dem gleichen Dorf wie die Vorfahren der Dumbas stammt und von dem heuer ein Buch über Nicolaus Dumba erscheinen wird, kommt, um das Dumba-Gedächtniskonzert zu hören, Ende der Woche für zwei Tage nach Wien. Er hat mich gebeten, bei Ihnen anzufragen, ob er am Freitag nachmittag auf zwei Minuten zu Ihnen kommen dürfte, um Ihre Makart-Bilder zu photographieren, da die Reproduktionen, die im Bundesdenkmalamt aufliegen, bloß schwarz-weiß sind, er aber die Bilder in seinem Buch in Farbe wiedergeben möchte. Darf ich Sie bitten, mir – am besten telefonsich – Bescheid zu sagen, ob dies möglich wäre. Meine Telefonnummer ist 489 39 87. Ich persönlich bin am ehesten um 7 Uhr früh oder am späteren Abend zu erreichen. Sie können mir Ihre Nachricht jedoch auch auf meinen Anrufbeantworter sprechen.

Es erübrigt sich zu betonen, daß in bezug auf Ihre Bilder selbstverständlich die strengste Diskretion eingehalten wird und Ihre Anonymität in jeder Weise gewahrt bleibt.

Mit freundlichen Grüßen

MAGISTRAT DER STADT WIEN



MA 10

MUSEEN DER STADT WIEN

Karlsplatz, 1040 Wien

Telefon 505 87 47...

Telefax 505 87 47-7201

E-mail: post@m10.magwien.gv.at

MA 10, Museen der Stadt Wien, Karlsplatz, 1040 Wien

Herrn

1120 Wien

Bezug (Geschäftszahl, Schreiben vom)

Sachbearbeiter/in

ATU 36801500 GD WIEN MA 5 EBENDORFERSTR 2, 1080 WIEN
Nebenstelle Stock/Zimmer

Dr. Renata Kassal-Mikula/Fra. DW 84030 II./216

Geschäftszahl, Betreff

Datum

MA 10/2645/98

Wien, 1. März 2000

Sehr geehrter Herr Ing. !

Das Historische Museum der Stadt Wien zeigt vom 12. Oktober 2000 bis 4. März 2001 unter dem Titel „Hans Makart (1840-1884) - Malerfürst“ eine groß angelegte Ausstellung, die sich dem Werk dieser bedeutenden Wiener Malerpersönlichkeit der Gründerzeit widmet. Als idealer Veranstaltungsort fungiert die Hermesvilla im Lainzer Tiergarten, die selbst ein hervorragendes Denkmal der Ausstattungskunst der Makartzeit darstellt. Die Schau präsentiert Hauptwerke aus den wichtigsten Themenbereichen des Makartschen Oeuvres: Eigene Kapitel beschäftigen sich etwa mit Makarts innovativen Raumausstattungskonzepten, den monumentalen und aufsehenerregenden Reisebildern, seiner Selbstinszenierung im Künstleratelier und seiner Tätigkeit als gefragtester Porträtist der Wiener Gründerzeit-Gesellschaft. Besonders Augenmerk gilt natürlich auch dem Wiener Hauptwerk des Künstlers, dem historischen Festzug zur silbernen Hochzeit von Kaiser Franz Joseph I. und Kaiserin Elisabeth.

Ein großer Wunsch wäre es, das wichtigste Werk von Makarts Ausstattungskunst präsentieren zu könne, noch dazu wo sich der Todestag von Nikolaus Dumba, einem der bedeutendsten Kunstmäzene Wiens, heuer zum 100. Mal jährt. Ihn besonders zu würden, wäre auch ein Anliegen dieser Ausstellung.

Es ist klar, dass Sie sich nicht von Ihrem fix eingebauten Ensemble des Dumba-Arbeitszimmers trennen. Dennoch ersuche ich Sie herzlich in Erwägung zu ziehen, eine der kleineren Allegorien zur Verfügung zu stellen.

Verkehrsverbindung
Linien U1, U2, U4,
4A, 59A, 62, 65
Station Karlsplatz

Telegrammanschrift
MAGISTRAT WIEN
Fernschreiber
114735

DVR:
0000191

Bankverbindungen
Bank Austria AG, BLZ 20151
Konto 696 200 104
Österreichische Postsparkasse, BLZ 60000
Konto 2100001

MA 10 - SD 41 - 6 - 984 - 113371 - 20

Da das Historische Museum der Stadt Wien Alts Ansichten des Dumba-Zimmers besitzt, ebenso die Sitzung zum Makart-Denkmal von Hans Temple, wäre ein wunderbares Ensemble möglich.

Ich ersuche diesen Aspekt in Erwägung zu ziehen, wobei völlige Diskretion ein Selbstverständnis ist.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung



Hofrat Dr. Günter Dürigl

Direktor der Museen der Stadt Wien



K a u f v e r t r a g

abgeschlossen am unten angesetzten Tage zwischen
Gräfin Helene Sabine S p r e t i , Lindau/Bodensee,
vorübergehend in Wien, Frau Helene D o n c k ,
Dester 27, B 2540 Hove-Antwerpen, Herrn Nicolaus
D u m b a und Herrn Constantin D u m b a , beide
Hotel Schloss Seefels, 9210 Pörtschach als Ver-
käufer einerseits und Herrn Ing. [REDACTED]
[REDACTED] 1120 Wien, als Käufer anderer-
seits wie folgt:

I.

Die Verkäufer sind Eigentümer der nachstehend
angeführten Gemälde von Hans Makart: Bacchuszug,
Allegorie von Industrie und Gewerbe, Malerei Allegorie,
Knabe Rücken, Knabe Profil, Allegorie, die dieser
für das Palais des Nikolaus Dumba in Wien 1., Park-
ring 4 gemalt hat.

II.

Die Verkäufer verkaufen und Herr Ing. [REDACTED]
[REDACTED] kauft die in Punkt I angeführten sechs Bilder
um einen Kaufpreis von S 400.000,-- (österreichi-
sche Schilling vierhunderttausend).

Der Kaufpreis wird wie folgt berichtet:
S 50.000,-- bei Unterfertigung des Kaufvertrages,
S 200.000,-- bis längstens 28. Februar 1972,
S 150.000,-- bis längstens 30. April 1972.

III.

Die Verkäufer garantieren dafür, dass die in Punkt I angeführten Bildwerke in ihrem unbelasteten und freien Eigentum stehen. Sie verpflichten sich, den Käufer dann klag- und schadlos zu halten, wenn von dritter Seite Ansprüche auf diese Bilder geltendgemacht werden sollten.

IV.

Der Käufer verpflichtet sich, für die beiden nicht sofort fälligen Kaufpreisraten eine Bankgarantie eines inländischen Kreditinstitutes dem Bevollmächtigten der Verkäufer zu übergeben.

V.

Alle Vertragsteile verzichten auf das Recht, diesen Vertrag wegen Verletzung über die Hälfte des wahren Wertes anzufechten.

VI.

Die Verkäufer verpflichten sich, alle erforderlichen Erklärungen, auch wiederholt, abzugeben, damit der Käufer in den Besitz der in Verwahrung des Bundesdenkmalamtes befindlichen Bildwerke kommen kann.

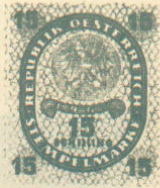
Die Verkäufer veranlassen das Reinigen und das Neufirnissen der Bilder, die zur Zeit verstaubt sind. Etwaige Kosten dieser Arbeiten wird der Käufer den Verkäufern ersetzen.

VII.

Der Übergang von Gefahr und Zufall erfolgt mit dem Tage der Unterfertigung dieses Kaufvertrages.

VIII.

Der Käufer nimmt zur Kenntnis, dass die Bilder



- 3 -

bei der Versicherungsanstalt der österreichischen Bundesländer gegen Brand versichert sind. Er verpflichtet sich, die ab dem Vertragsstichtag anfallenden Versicherungsprämien aus eigenem zu tragen oder den Versicherungsvertrag aufzulösen.

IX.

Die Kosten der anwaltlichen Vertretung tragen die Vertragsteile selbst. Die Kosten der Vertragserrichtung tragen die Verkäufer.

Wien, am 30. August 1971

Helene Donck für sich und Spruch

Ly.

H. Donck
für Helene Donck, Nicolaus Dumba
und Constantin Dumba

VERSICHERUNGSANSTALT DER ÖSTERREICHISCHEN BUNDESLÄNDER

VERSICHERUNGSAKTIENGESellschaft
WIEN II, PRATERSTRASSE 1-7 • TEL. 24 35 11

Feuer-Versicherungspolizze

1010/63982/I

Polizzen-Nummer

1/1 jährlich

Zahlungsart

7. September 1964

Vertragsbeginn

12 Uhr

mittags

7. September 1969

Vertragsablauf

12 Uhr

mittags

Versicherungsnehmer (Prämienzahler)

Titl.
Herr
Frau

Anna Riedl-Riedenstein

für
Titl.
Herrn
Fraurue Viollier
Genf 5/VI
Schweiz

Folgeprämie ab: 7.9.1965

S 2.997.--

Gesamtprämie
(einschl. Steuern)

Abrechnung bis zur Fälligkeit der Folgeprämie:

1.892.10

189.20

S 1.702.90

Prämienrück-
erstattung

Gesamt-Ersprämie

S
Gesamt-Abschreibung
(jeweils einschl. Steuern)

Auf Grund des gestellten Antrages versichert die gefertigte Anstalt,

nach Maßgabe des Inhaltes dieser Polizze sowie der Allgemeinen, Ergänzenden Allgemeinen und etwaigen Besonderen
Versicherungsbedingungen die nachbezeichneten Sachen in:

Ort: Wien X.,

Gem.:

Ger.-Bez.:

Arsenal-Räume des Bundeskanzler-Haus-Nr. amtes

Land:

gegen Schäden durch Brand, Blitzschlag und Explosion (Art. 1 d. AFB) bis zur Summe von

S 1,000.000.--

Beträgt die zunächst vereinbarte Vertragsdauer mindestens ein Jahr, so verlängert sich der Vertrag jedesmal um ein Jahr, wenn er nicht
mindestens drei Monate vor Ablauf mittels eingeschriebenen Briefes gekündigt worden ist (lt. AFB).

Zusatzvers. zu Polizze

1010/63982 u. Anh. 2

ers. Vorpolizze

Inkassostelle

Wien, am 30. September 1964

VERSICHERUNGSANSTALT
DER ÖSTERREICHISCHEN
BUNDESLÄNDER
VERSICHERUNGSAKTIENGESellschaftAn den rot kenntlich gemachten Stellen weicht die Polizze vom Antrag ab.
Wenn nicht innerhalb eines Monats nach Empfang der Polizze schriftlich
widersprochen wird, gelten die Abweichungen als genehmigt. Der Ver-
sicherungsnehmer kann jederzeit auf seine Kosten Abschriften der Er-
klärungen fordern, die er mit Bezug auf den Versicherungsvertrag ab-
gegeben hat. Alle Anzeigen und Erklärungen sind schriftlich an
die Direktion der Anstalt zu richten.

Post-Nr.	Versicherungssumme S	Bezeichnung des Gebäudes	Unterbau	Dachung	verbaute Fläche in m ²	versichert zum (siehe *)
Im Gebäude (massiv/hart) befindlich:						
Für 6 Stück Hans Makart-Gemälde u.zw.:						
1	300.000.--	Bachuszug				
2	300.000.--	Allegorie von Industrie und Gewerbe				
3	200.000.--	Malerei Allegorie				
4	90.000.--	Knabe, Rücken				
5	50.000.--	Knabe, Profil				
6	60.000.--	Allegorie				
	<u>1,000.000.--</u> =====					

VERSICHERUNGSANSTALT
DER ÖSTERREICHISCHEN
BUNDESLÄNDER
VERSICHERUNGSAKTIENGESELLSCHAFT
Böhmsky

*NBW = Neubauwert

*Tw = Teilwert, d. i.: für das Dachwerk, $\frac{1}{2}$ m Mauerwerk dach- bzw. holzwandabwärts sowie alle Teile des Unterbaues ohne Mauern

*BW = Bauwert (Zeitwert)

*TwA = Teilwert (Ausschlußtext) d. i.: für das Dachwerk, $\frac{1}{2}$ m Mauerwerk dach- bzw. holzwandabwärts sowie alle Teile des Unterbaues ohne Mauern, mit Ausschluß jener unter Gewölbe, gepflastertem Dachfußboden od. Lehmflötz

Bei vorliegender Versicherung wurde mit Rücksicht auf die zehnjährige Vertragsdauer ein 20%iger Dauer-Rabatt gewährt. Es ist daher bei vorzeitiger Auflösung des Vertrages während der ersten 5 Jahre ein Viertel, während der letzten 5 Jahre ein Achtel der auf der ersten Seite der Polize ersichtlich gemachten ermäßigten Jahresprämie für jedes abgelaufene und für das begonnene Versicherungs Jahr vom Versicherungsnehmer nachzuzahlen (Rabattrückeratz).

Erstmalige Prämie von S

am 19 erhalten.

.....
Unterschrift des Geschäftsführers